Münster.1931.№42 Phil. Diss

Musikwissenschaft

Guidos „Micrologus de disciplina artis musicae“ und seine Quellen.

Eine Studie zur Musikgeschichte des Frühmittelalters.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Hubert Wolking

Studienreferendar

aus

Haren.

47 [5] 02

Gedruckt bei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1930

Musikwissenschaft

Guidos „Micrologus de disciplina artis musicae“ und seine Quellen.

Eine Studie zur Musikgeschichte des Frühmittelalters.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Hubert Wolking

Studienreferendar

aus

Haren.

47 02

Gedruckt bei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1930

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Februar 1930

Dekan: Herr Prof. Dr. Hermann Wätjen

Referent: Herr Prof. Dr. Fritz Volbach.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Herrn Generalmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Volbach
in Dankbarkeit.

Abkürzungen.

A. M. Z. = Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig.
Arch. f. M.W. = Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig.
K. Jb. = Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Regensburg.
Mtsh. f. M.G. = Monatshefte für Musikgeschichte. Leipzig.
Sbde. d. I. M.G. = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig.
Stud. u. Mitt. O. S. B. = Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige. Salzburg.
Vjschr. f. M.W. = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig.
Ztschr. f. M.W. = Zeitschrift für Musikwissenschaft. Leipzig.

Quellen und Literatur

Abert, Hermann; Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig 1899.

Abert, Hermann; Die ästhetischen Grundsätze der mittelalterlichen Melodiebildung.
Eine Studie zur Musikästhetik des Mittelalters. Phil. Hab.-Schr. Halle 1902.

Abert Hermann; Die Musikanschauungen des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle 1905.

Abert, Hermann; Zu Cassiodor. Sbd. d. I. M. G. Bd. 3, S. 439 ff.

Adler, Guido; Studie zur Geschichte der Harmonie. Phil. Hab-Schr. Wien 1881.
Sitzungsberichte der Wiener k. k. Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse. Wien 1881.
Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik von H. Müller. Vjschr. f. M.W. i. Jahrg. 1885, S. 225 ff.

Adler, Guido; Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a. M. 1924.

Ambros, August Wilhelm; Geschichte der Musik. 5 Bde. Leipzig 1862—1868.

Amelli; Micrologus Guidonis. Rom 1904 (Desclée).

Angeloni, Luigi; Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d) Arezzo, Restauratore della scienza e dell) arte musica. Dissertazione. Parigi 1811.

Artom, C.; Nuovi Considerazioni sulla Solmisazione guidoniana. Rivista Musicale Italiana, Firenze, Torino, Roma 1912. S. 839 ff.

Bellermann, Heinrich; Einige Bemerkungen über die Hucbaldschen Notationen. A. M. Ztg. 1868, S. 289 ff.

Boetii, A. M. T. Sev.; de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque. ed. Godefr. Friedlein. Leipzig (Teubner) 1867.

Bonvin, Ludwig; Zielt Guidos Vergleichung der Neumen mit Versfüßen auf Intervalle ab? Gregorius-Blatt, 36. Jahrg. Düsseldorf 1911, Nr. 10.

Bonvin, Ludwig; Lösung eines Rätsels in Guidos Micrologus (Kap. 15). Zeitschr. f. M.W., 3. Jahrg. 1921, S. 585 ff.

Bergstedt, C. F.; De vita et scriptis Boethii. Upsalae 1842.

Bottée de Toulmon, Auguste; Notice bibliographique sur les travaux de Guido d)Arezzo.
Mémoires de la société royale des Antiquaires de France. Vol. 13.

Brambach, Wilhelm; Das Tonsystem und die Tonarten des Christlichen Abendlandes im Mittelalter, ihre Beziehungen zur griechisch-römischen Musik und ihre Entwicklung bis auf die Schule Guidos von Arezzo mit einer Wieder-

herstellung der Musiktheorie Bernos von der Reichenau. Leipzig 1881.
Brambach, Wilhelm; Die Musikliteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule. (500—1050). Leipzig 1883.
Brambach, Wilhelm; Die Reichenauer Sängerschule. Leipzig 1888.
Brandi, Antonio; Guido Aretino, Monaco di S. Benedetto. Della sua vita, del suo tempo e dei suoi scritti. Studio storico-critico. Torino 1882. (mit Abdruck seiner Schriften.)
Du Cange, Ch. Dufresne, Glossarium mediae et infimae latinitatis. ed. G. A. L. Hentschel. 7 Bde. Paris 1840—1850.
Coradini, Francesco; L) Archivio musicale del Duomo di Arezzo nel secolo 16. 1922.
Coussemaker, Edmond Henri de; Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique, avec 21 Planches Paris 1841.
Coussemaker, Edmond Henri de; Histoire de l) harmonie au moyen-âge. Paris 1852.
Coussemaker, Edmond Henri de; L) art harmonique aux 12. et 13. siècles. Paris 1865.
Coussemaker, Edmond Henri de; Traités inédits sur la musique du moyen-âge. Paris 1865—1869.
Coussemaker, Edmond Henri de; Les harmonistes des 12. et 13. siècles. Paris 1865.
Coussemaker, Edmond Henri de; Essais sur les instruments de musique au moyen-âge. In Didrons Archäologischen Annalen.
Coussemaker, Edmond Henri de; Joannis Tinctoris Tractatus de musica. Paris 1875.
Coussemaker, Edmond Henri de; Scriptores de musica medii aevi. 4 Bde. Paris 1864—1876.
Anastatischer Neudruck, Graz 1908.
Desplanque, A.; Etude sur les travaux d) histoire et d) archéologie de M. Ed. de Coussemaker. 1870.
Eitner Robert; Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christl. Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh. 10 Bde. Leipzig 1899—1904.
Eitner, Robert; Die Kirchentonarten in ihrem Verhältnis zu den griechischen Tonleitern nebst ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zum Uebergang in die modernen Tonleitern. Mtsh. f. M.G. 4. Jahrg. 1872, S. 169—184, 189—206.
Falchi, M.; Studi su Guido Monaco. Firenze 1882.
Fétis, François Joseph; Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 8 Bde. Paris 1860—1865. (4. Bd. Article Guido).
Fétis, François Joseph; Histoire générale de la musique. 5 Bde. Paris 1869—1876.
Gerbert, Martin; De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. 2 Bde. Typis San-Blasianis 1774.

Gerbert, Martin; Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bde. Typis San-Blasianis 1784. Anastatischer Neudruck Graz 1905.
Gevaert, François Auguste; Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité. 2 Bde. Gand 1875—1881.
Gevaert, François Auguste; La mélopée antique dans la chant de l'église latine. Gand 1895.
Guido, Aretinus; Micrologus de disciplina artis musicae. Nebst Epistola und Prologus. Gerb., Script. Bd. 2, S. 2—24.
Guido, Aretinus; Musicae regulae rhythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae. ibid. 25—34.
Guido, Aretinus; Item aliae Guidonis regulae de ignoto cantu identidem in antiphonarii sui prologum prolatae. ibid. 34 bis 37.
Guido, Aretinus; Epilogus de modorum formulis et cantuum qualitatibus. ibid. 37—42.
Guido, Aretinus; Epistola Michaeli monacho de ignoto cantu directa. ibid. 43—50.
Guido, Aretinus; Tractatus correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis. ibid. 50—55.
Guido, Aretinus; Quomodo de arithmetica procedit musica. ibid. 55—61.
Guido, Aretinus; De modorum formulis et cantuum qualitatibus. Coussem., Script. Bd. 2, S. 78—109.
Guido, Aretinus; Epilogus rhythmicus in modorum formulis. ibid. 110—115.
Guido, Aretinus; De sex motibus vocum ad se invicem et dimensione earum. ibid. 115 f.
Handschin, Jacques; Zur Geschichte der Lehre vom Organum. Ztschr. f. M.W. 8. Jahrg. 1926, S. 321—341.
Houdard, Georges; Textes théoriques extraits des traités de musique de Hucbald, Odon, Gui et Aribon, traduits et commentés avec exemples notés. Vademecum de la rhythmique grégorienne des 10. et 11. siècles. St. Germain-en-Laye 1912.
Hermesdorff, Michael; Die Schriften Guidos von Arezzo. Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa, lat. und deutsch, mit Erläuterungen. Cäcilia. 12. Jahrg., Trier 1873, S. 17—20, 27—29, 33—35, 43—45, 49—52, 57—60, 65—67.
Hermesdorff, Michael; Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae, d. i. Kurze Abhandlung Guidos über die Regeln der musikalischen Kunst, übersetzt und erklärt. Trier 1876.
Jacobsthal, Gustav; Die Anfänge des mehrstimmigen Gesangs im Mittelalter. A. M. Ztg. 1873.
Jacobsthal, Gustav; Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche. Leipzig 1897.
Janus, Carolus de; Musici scriptores Graeci. Lipsiae (Teubner) 1895.
Kienle, Ambrosius; Choralschule. Freiburg i. Br. 1899. 3. Aufl.

Kienle, Ambrosius; Neueste Forschungen über Guido von Arezzo. Vjschr. f. M. W. 5. Jahrg. 1889, S. 490—493.
Kiesewetter, Raphael Georg; Guido von Arezzo.
Sein Leben und Wirken. Aus Veranlassung und mit besonderer Rücksicht auf eine Dissertation: „Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d) Arezzo" von Luigi Angeloni, nebst einem Anhang über die dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Traktate. Leipzig 1840.
Kiesewetter, Raphael Georg; Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils und den Anfängen der Oper. Leipzig 1841.
Kornmüller, Otto; Guido von Arezzo, biographische Skizze. Cäcilienkalender, Regensburg 1876, S. 49 ff.
Kornmüller, Otto; Die Choralkompositionslehre vom 10.—13. Jahrh. Mtsh. f. M.G. 1872, S. 57—88, 89—112.
Kornmüller, Otto; Das musikalische Alphabet. ibid. 1878, S. 94 ff.
Kornmüller, Otto; Das 15. Kapitel des Micrologus, lat. und deutsch. Cäcilienkalender 1884, S. 36 ff.
Kornmüller, Otto; Die alten Musiktheoretiker.
K. Jb. 1886, 1—21, 1887, 1—21, 10. Artikel Guido von Arezzo 1887, 1—9, 1888, 1—22, 1889, 1—19 usw.
2. Abteilung, Der mehrstimmige Gesang. 1891, 1—28.
Kornmüller, Otto; Ist Guido von Arezzo oder aus St. Maurus des Fossés? ibid. 1890, 95—98.
Kornmüller, Otto; Etwas zum 15. Kapitel des Micrologus von Guido von Arezzo. ibid. 1906, 116—121.
Ludwig, Friedrich; Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. K. Jb. 1905, S. 1 ff.
Ludwig, Friedrich; Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrh. 3. Kongreßber. d. I. M. G. Wien 1909, S. 101 ff.
Ludwig, Friedrich; Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte. A. M. Ztg. 1906 Nr. 13/14.
Lafage, Adrien de; Essais de diphtérographie musicale Paris 1864.
Lange, Georg; Zur Geschichte der Solmisation. Sbd. d. I. M. G. 1. Jahrg. 1899/1900, S. 535—622.
Lans, I. A.; Offene Briefe über den Kongreß von Arezzo. 1883. Deutsch von L. Luypen.
Lederer, Viktor; Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. 1. Bd. Leipzig 1906.
Mabillon, Jean; Annales ordinis S. Benedicti. 6 Tomi. Paris 1703 bis 1739.
Meibom, Marcus; Antiquae musicae auctores septem. Amstelodami 1652.
Migne, Jacob Paul; Patrologiae cursus completus. Guido Aretinus. Series latina. Bd. 141, S. 375 ff. Paris 1853.
Molitor, Raphael; Die nachtridentinische Choralreform. 2 Bde. 1901 bis 1902.

Moitor Raphael; Die Musik in der Reichenau.
Mühlmann, Wilhelm; Die alia musica (Gerb., Script. 1.) Diss. Leipzig 1914.
Müller, Hans; Die Musik Wilhelms von Hirschau. Leipzig 1884.
Müller, Hans; Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik. ibid. 1884.
Müller, Hans; Bruchstücke aus der mittelalterlichen Musiktheorie. Vjschr. f. M.W. 1. Jahrg. 1885, S. 170 ff.
Michalitschka; Ein Monochord mit spiralförmigem Stege zur Darstellung der pythagoräischen, der physikalischen und der gleichschwebend temperierten Tonintervalle. A. M. Ztg. 20. Jahrg. 1893, Heft Nr. 45.
Oberländer Georg; Die Lehre von den Kirchentonarten. Leipzig 1909.
Paul, Oscar; Boetius, 5 Bücher über die Musik, aus der lat. in die deutsche Sprache übertragen und mit bes. Berücksichtigung der griech. Harmonik sachlich erklärt. Leipzig 1872.
Pothier, Dom Joseph; Les Mélodies grégoriennes d) après la tradition. Tournai 1880.
Pothier, Dom Joseph; deutsch von Kienle. 1881.
Pothier, Dom Joseph; Méthode du chant grégorien. ibid. 1902.
Reinhardus, Andreas; Musica sive Guidonis de usu et constitutione monochordi dialogus. Lipsiae 1604.
Riemann, Hugo; Studien zur Geschichte der Notenschrift. Hab.-Schr. Leipzig 1878.
Riemann, Hugo; Handbuch der Musikgeschichte. 1. Bd. Altertum und Mittelalter (—1450) 2. Aufl. Leipzig 1904.
Riemann, Hugo; Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrh. Leipzig 1921. 2. Aufl.
Ristori, G.; Biografia di Guido Monaco d) Arezzo. Firenze 1868.
Scherer, Wilhelm; Des hl. Augustinus sechs Bücher de musica. K. Jb. 1909, S. 63 ff.
Schering, Arnold; Ueber Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter. Jb. der Musikbibliothek Peters 1922, 2, S. 46 ff.
Schlecht, Raymund; Versuch einer kritischen Erklärung des Kap. 10 im Micrologus des Guido von Arezzo. Gerb., Script. 2, p. io. Mtsh. f. M.W. 4. Jahrg. 1872, S. 136—160.
Schlecht, Raymund; Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae. In deutscher Uebersetzung. ibid. 1873, S. 135—165, 167—177.
Schlecht, Raymund; Musica enchiriadis von Hucbald, übersetzt und mit kritischen Anmerkungen begleitet. ibid. 1874, S. 163—191.
Schmidt, Karl; Quaestiones de musicis scriptoribus Romanis. 1898.
Schubiger, Anselm; Die Sängerschule St. Gallens vom 8.—12. Jahrh. Einsiedeln 1858.
Schubiger, Anselm; Musikalische Spizilegien. ibid. 1873.
Spitta, Philipp; Die musica enchiriadis und ihr Zeitalter. Vjschr. f. M.W. 5. Jahrg. 1889, S. 443—482.

Steglich, Rudolf; Die Quaestiones in Musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Troud (1070—1138). Diss. Leipzig 1911. Beihefte der I. M. G. Heft 10.

Stumpf, Carl; Geschichte des Konsonanzbegriffs. 1. Teil. Abdl. d. K. bayr. Ak. d. Wissensch. i Kl. 21. Bd. München 1897.

Tanaka, Shohé; Studien im Gebiete der reinen Stimmung. Vjschr. f. M.W., 1890, S. 1—90.

Ursprung, Otto; Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlichen Musik. Ztschr. f. M.W. 1930, S. 193 ff. (dazu P. Wagner ebda. 1930, S. 317 ff.; sowie O. Ursprung, S. 375 ff.)

Velluz, Félix; Etude bibliographique sur les Mélodies grégoriennes de Dom Joseph Pothier. o. J.

Vivell, Cölestin; Der Gregorianische Gesang, eine Studie über die Echtheit der Tradition. Graz 1904.

Vivell, Cölestin; Handelt das 15. Kap. des Micrologus Guidos von Arezzo vom Gregorianischen Gesang? K. Jb. 21. Jahrg. 1908, S. 143 ff.

Vivell, Cölestin; Guidos Vergleichung der Neumen mit den Versfüßen, Gregorius-Blatt. 35. Jahrg. 1910, S. 131—137.

Vivell, Cölestin; Guido und Aribo vergleichen die Tonintervalle mit den Versfüßen. ibid. 1911, Heft 11.

Vivell, Cölestin; Les sons répercutés. Tribune de S. Gervais 1911.

Vivell, Cölestin; Ein anonymer Kommentar zum Micrologus des Guido d) Arezzo. Stud. u. Mitt. O. S. B. Bd. 35 (Neue Folge, Jahrg. 4) 1914, S. 56—80.

Vivell, Cölestin; Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini. Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philos.-Hist. Klasse. 185. Band. 5. Abhdl. Wien 1917.

Vivell, Cölestin; Initia tractatuum musices ex codicibus editorum collegit et ordine alphabetico disposuit. Graecii (Graz) 1911.

Volbach, Fritz; Die ästhetische und künstlerische Bedeutung des gregorianischen Gesanges und seine Stellung in der Liturgie. A. M. Ztg. 1912, S. 751 ff., 775 ff.

Wagner, Peter; Einführung in die gregorianischen Melodien.
Ein Handbuch der Choralwissenschaft.
1. Teil: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters. Leipzig 1910. 3. Aufl.
2. Teil: Neumenkunde. Palaeographie des liturgischen Gesanges. ibid. 1911. 2. Aufl.
3. Teil: Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. ibid. 1921.

Wagner, Peter; Ueber die handschriftliche Ueberlieferung des Dialogus Domni Oddonis. Vjschr. f. M.W. 7. Jahrg. 1891. S. 261 ff.

Wagner, Peter; Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte. Arch. f. M.W. 1. Jahrg. 1918/19, S. 516—534.
Wagner, Peter; Ueber die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges. Ztschr. f. M.W. 9. Jahrg. 1926, S. 2—7.
Wagner, Peter; Aus der Frühzeit des Liniensystems. Arch. f. M.W. 8. Jahrg. 1926/27, S. 259—276.
Wagner, Peter; Universität und Musikwissenschaft. Rektoratsrede. Freiburg (Schweiz) 1921.
Wallis, John; Claudii Ptolemaei Harmonicorum libri tres. Oxonii 1662.
Winterfeld, Paul von; Die Dichterschule von St. Gallen und der Reichenau unter den Karolingern und Ottonen.
Neue Jahrbücher f. das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur. 3. Bd., Leipzig 1900, S. 341 ff.
Wolff, Johannes; Ein anonymer Musiktraktat des 11. bis 12. Jahrh. Vjschr. f. M.W. 1893, S. 186—234.
Wolff, Johannes; Handbuch der Notationskunde.
1. Teil: Tonschriften des Altertums und des Mittelalters. Choral- und Mensuralnotation.
Kleine Handbücher der Musikgeschichte 8,1. Leipzig 1913.
Ziegelbauer, Magnoald; Historia rei literariae O. S. B.
August. Vindel. et Herbipoli 1754.

Inhalt.

	Seite:
Quellen und Literatur	5—11
A. Guidos Bild im Spiegel der Musikliteratur. Alte Auffassungen. — Neue Aufgaben.	13—19
B. Guidos „Micrologus de disciplina artis musicae" und seine Quellen.	
I Der formale Aufbau.	20—23
II. Der Lehrgehalt.	
1. Die Lehre vom Monochord (cap. I—VI, XX)	
a.) Ursprung des Monochords.	23—26
b.) Gebrauch des Monochords:	
α) als praktisches Musikinstrument.	26—28
β) als theoretisches Lehrmittel.	28—39
2. Die Lehre von den Tonarten (cap. VII—XIV).	
a.) Empirisch-tonale Struktur der Tonarten.	39—50
b.) Aesthetik der Kirchentonarten.	50—52
3 Die Lehre von der Melodiebildung (cap. XV—XVIII).	
a.) Die Komponenten der Melodiebildung:	
α) objektiv:	
αα) Das Melos.	52—56
ββ) Der Rhythmus.	56—61
β) subjektiv:	
Vortragsbestimmungen.	61
b.) Eine mechanische Kompositionsanweisung	61—62
4. Die Lehre von der Mehrstimmigkeit (cap. XVIII—XIX).	
a.) Das alte Hucbaldsche Organum.	62—63
b.) Das neue Organum.	
α) Die Quartenparallele.	63—64
β) Der occursus.	64—67
C. Struktur und Bedeutung des Micrologus.	68—69
Anhang:	
A. Die musikalische Terminologie des Micrologus.	70—72
B. Notenbeispiele.	73—76

A.
Guidos Bild im Spiegel der Musikliteratur.

Alte Auffassungen — Neue Aufgaben.

In der kritischen Sichtung und allseitigen Durcharbeitung der mittelalterlichen Musiktraktate eröffnet sich der philologischen wie musikhistorischen Forschung noch ein ebenso umfassendes wie lohnendes Arbeitsfeld; liegt doch hier zum Teil noch gänzlich ungebrochener Acker vor. An den bisher zugrunde gelegten Gerbertschen Texten wird die künftige Forschung im Anschluß an die geplante, leider immer noch nicht verwirklichte Neuedierung, das Corpus scriptorum de musica medii aevi, ohne Frage tiefeinschneidende Aenderungen und Correcturen vornehmen, die wohl imstande sind, festeingewurzelten traditionellen Anschauungen und Wertungen über Personen und Ideen ein wesentlich anderes Gepräge zu verleihen. Hans Müllers klassische, nach der positiven Seite hin von Dom Germain Morin ergänzten und mit großer Wahrscheinlichkeit zugunsten des deutschen Abtes Hoger von Verden († 905) entschiedenen Studien über die Verfasserschaft der pseudohucbaldschen musica enchiriadis, die durch Hugo Riemanns[1]) Einwürfe in ihrer Beweisführung in keiner Weise entkräftet sind, haben der wissenschaftlichen Welt die Problematik erstmals in ihrer ganzen Tragweite aufgezeigt.

Auch die Charakterisierung, welche die ragendste Gestalt unter den Musiktheoretikern des Mittelalters, Guido von Arezzo, in der Literatur gefunden hat, vermittelt uns ein diesen Gedankengängen analoges Bild. Wie sich allgemein im Mittelalter entsprechend dem wenig entwickelten historisch-kritischen Sinn die einzelnen fortschrittlichen Elemente nach und nach um bestimmte Einzelpersönlichkeiten kristallisieren — ein Tatbestand, in dessen Entwirrung eine schwierige und wichtige Aufgabe gerade auch der auf

---

[1]) Gesch. d. Musiktheorie, S. 9 ff.

nur geringe Tradition fußenden musikwissenschaftlichen Erforschung des Mittelalters lag und noch liegt — so gibt es speziell wohl kaum eine nennenswerte musikalische Neuerung, zu deren „Erfinder" nicht Guido im Laufe der Jahrhunderte von irgendwelchen Schriftstellern gestempelt worden wäre. So reizend die Verfolgung dieses schon bald nach Guidos Tode einsetzenden Idealisierungsprozesses und der Quellenabhängigkeit der Schriftsteller im einzelnen wäre, einen so interessanten Betrag sie zur Geschichte der literarischen Kritik liefern würde, so wenig eigentlichen inhaltlich-wissenschaftlichen Wert könnte sie für sich in Anspruch nehmen.

Ihren ersten zusammenfassenden literarischen Niederschlag erhielten die Notizen über Guido in breiter national-patriotischer Untermalung in der Biographie Luigi Angelonis (1811)[2]). Obwohl um die Klärung einiger biographischer Fragen verdient, macht sie sich im übrigen zur Verfechterin alter Vorurteile, was sich bereits im Untertitel des Werkes „Restauratore della scienza e dell) arte musica" bezeichnend ausdrückt.

Die bewußte Antithese zu Angelonis Arbeit bildet Raph. Georg Kiesewetters Schrift (1840). Seine in damaliger Zeit führende Kenntnis auf dem Gebiete mittelalterlicher Musikgeschichte, die etwas später auf seinen Neffen August Wilhelm Ambros übergeht, deckt bereits in der Kritik Angelonis — hier die verdienstvollen Anregungen eines Burney[3]) und Forkel[4]) fortsetzend — die hauptsächlichsten methodischen Grundsätze auf, die der modernen Forschung eignen. Ihre exakte Durchführung war freilich damals bei dem Mangel fast jeglicher Vorarbeiten noch schlecht möglich. So erklärt es sich, daß der Verfasser, der in der nüchternen Kontroverse hie und da der Eigenart Guidos nicht ganz gerecht wird, nicht vor manchen irrigen oder unzulänglichen Auffassungen bewahrt blieb.

Die weitausholende Biographie von A. Brandi mit einem nach Umfang und Inhalt unkritischen Abdruck des Guidonischen Schrifttums und die knappere von M. Falchi, beide anläßlich der Ein-

---

[2]) Die genauen Titel der Werke etc. hier und im folgenden siehe S. 4 ff.

[3]) Burney, Chr., A general history of music. 4 Bde. London 1776—89.

[4]) Forkel, Joh. Nic., Allgemeine Geschichte der Musik. 2 Bde. Leipzig 1788—1801.

weihung des Guido-Denkmals zu Arezzo im Jahre 1882[5]) verfaßt, verarbeiten ebenso wie die etwas frühere von G. Ristori (1868) das bis dahin vorliegende weitschichtige Material, ohne jedoch zahlreiche heute unhaltbare Ansichten, die sich gleichwohl aus den mannigfachsten Quellen in die verschiedensten Musikschriften bis in unsere Tage weiterschleppen, zu überwinden.

Um die Lösung dieser Aufgabe hat sich, soweit es die Lückenhaftigkeit des Materials gestattet, die moderne Forschung auf streng philologischer und sachlich vergleichender Grundlage bemüht. Gegenüber dem Sachlichen tritt das Interesse am rein Biographischen, das durch die Mitteilungen Dom Germain Morins[6]) eine aufsehenerregende, allerdings nicht unangefochten gebliebene Bereicherung erfuhr, zunächst zurück. Es ist kein Zufall, daß die Ergebnisse nicht in systematischen Monographien niedergelegt, sondern in vielen Einzelbeiträgen, unter denen namentlich die von Michael Hermesdorff hervorzuheben sind, sowie im Verfolg größerer Arbeiten zur Geltung gekommen sind.

Während, was auf Grund der skizzierten Zusammenhänge leicht verständlich ist, aus dem Kreis der unter Guidos Namen überlieferten Schriften — von den ihm nur singulär zugeschriebenen ganz abgesehen — eine ganze Reihe als jünger werden ausscheiden müssen, steht die Echtheit des Guidonischen Hauptwerkes, des „Micrologus de disciplina artis musicae", außer Zweifel. Sie ist von allen Seiten aufs beste bezeugt. Ebenso ergeben die Handschriften, die Amelli über seine emendierte Ausgabe vom Jahre 1904 hinaus für eine textkritische Bearbeitung zu sammeln beabsichtigt, außer wenigen für die Einzelinterpretation wertvollen Varianten eine in der Hauptsache übereinstimmende Lesart. Da zudem die Handschriften durchweg in der Literatur, wenn auch ver-

---

[5]) vergl. Kornmüller, Utto, Der liturgisch-musikalische Kongreß zu Arezzo. Stud. u. Mitt. O. S. B. 4. Jahrg. 1. Bd., S. 130—142.

[6]) vergl. Revue de l'art chrétien. Lille 1880, S. 333 ff.; ferner Revue des questions historiques 1891, S. 547 ff. und Revue bénédictine 1895, S. 395 ff. Dazu Brenet in Tribune de St. Gervais, Paris 1902, S. 121 ff. und Gastoué in Histoire du chant liturgique, Paris, Bd. 1., S. 76 ff. sowie in Tribune de St. Gervais, Bd. 16. S. 176—186. Grove, Dictionary of Music and Musicians. ed. by Fuller Maitland. London 1906, 2, 256 ff. Manitius, Max, Geschichte der Lat. Literatur des Mittelalters. Müncher 1923, II, S. 748 ff.

streut, schon kollationiert sind[7]), dürfte der Befund einer textkritischen Neuausgabe kaum etwas wesentlich Neues bringen.

Bedeutender für die Interpretation sind neben ausschlaggebenden inneren Kriterien die Kommentare, und zwar weniger der fragmentarische eines Aribo Scholasticus (Gerb. 2, S. 197 ff.)[8]) oder die mehr oder minder selbständigen eines Johannes Cotton (Gerb. 2, 230 ff.), Engelbert von Admont (Gerb. 2, 287 ff.), Johannes de Muris (Gerb. 3, 189 ff.) und Hugo von Reutlingen (vergl. Mtsh. f. M. G. 2, S. 57). als der anonyme, von Johannes de Muris anscheinend des öfteren als „Expositor Guidonis" (Couss, Script. 2, 241 aff.) zitierte Commentar aus dem Codex Vindobonensis 2502 fol. 1—19.

Auf letzteren, der bislang wenig beachtet war, hat Cölestin Vivell die Aufmerksamkeit gelenkt. So verdienstvoll und ausgezeichnet in der minutiösen, scharf zwischen Original und Bearbeitung scheidenden Textverdeutlichung die von ihm besorgte Ausgabe ist, als so verfehlt muß die Wertung erscheinen.

Vivell nimmt nämlich an, daß der Traktat noch vor der endgültigen Redaktion des Micrologus-Textes verfaßt sei, für deren genauere Festlegung ja mangels fester historischer Daten für das Leben Guidos überhaupt nach dem Widmungsschreiben Guidos eigentlich nur der Episcopat des Teudaldus (T(h)eod(b)aldus) von Arezzo 1014—1036 in Frage kommt, die aber traditionell nach einer Bemerkung des Baronius näherhin in den Pontificat Jo-

---

[7]) siehe Lafage, Diphtérographie; Eitner, Quellenlexicon, Bd. 4. S. 418 f.; Brandi, Anhang; Gerbert, Script. 2. Praefatio; Coussemaker, Script. 2., S. VIII ff.; Hermesdorff, Micrologus; Amelli, Micrologus; Manitius, Gesch. d. Lat. Lit. S. 753 f.

[8]) vergl. Fellerer, Karl Gustav, Beiträge zur Musikgeschichte Freisings. Diss. München 1926, S. 26 ff.

[9]) Baronius, Caes., Annales eccles., J. Chr. annus 1022 (Lucae 1744, tom. 16, S. 536 b.):

„Cui subicitur ipse Micrologus eo titulo scriptus liber, in cuius fine sic perorat idem auctor: Explicit Micrologus Guidonis, suae aetatis anno trigesimo quarto, Joanne vigesimo Romanam gubernante ecclesiam. Sub quo eiusdem Guidonis librorum editio facta est."

Wenn Vivell (Stud. u. Mitt. O. S. B. Bd. 35, S. 59) die Abfassungszeit vom Geburtsjahre Guidos aus nach Baronius bestimmen will, so bewegt er sich im Kreise, da er übersieht, daß Guidos Geburtsjahr eben nach Baronius errechnet ist.

hanns XX. (eigentlich XIX.) 1024—1033 versetzt wird[9]); der anonyme Autor stamme aus der nächsten Umgebung des Meisters, sei vielleicht in seinem Lieblingsschüler, dem Bruder Michael, zu suchen, an den er sein zweites Hauptwerk richtete, und er habe seinen Kommentar nach einem Konzept oder Kollegheft des Meisters geschrieben.

Im Falle des Zutreffens dieser Auffassung würde diesem Kommentar infolge der Prirorität und größeren Ergiebigkeit wohl eine noch höhere Bedeutung zukommen als dem Original selbst.

Aber die Gründe Vivells sind nicht stichhaltig. Daß die Handschrift des Codex Palatinus Vindobonensis 2502 fol. 1—19 nicht das Original darstellt, dürfte aus den vielen sinnstörenden Fehlern einwandfrei hervorgehen. Desgleichen dürfte Vivells Nachweis, daß Aribo nicht der Verfasser ist, aus kompositorischen, terminologischen und stilistischen Gründen überzeugend sein. Dagegen ist es eine für alle Theoretiker geltende Selbstverständlichkeit, daß die schriftliche Fixierung weniger ausführlich und klärend ist als der mündliche Vortrag, so daß aus Guidos Bemerkung; „Sed haec huiusmodi melius colloquendo quam scribendo monstrantur."[10]) nicht auf die Existenz einer ausführlicheren Vorlage geschlossen werden kann. Auf derselben Linie liegt Guidos Verzichtleistung auf das rein Theoretische: „quae enim de musica ad canendum minus prosunt, aut siquae ex his, quae dicuntur, non valent intellegi, nec memoratu digna iudicavi."[11]); denn die bewußte Hervorkehrung des Praktischen ist gerade der erste Grundsatz guidonischer Musiklehre überhaupt, den er ebenso in Mündlichen befolgt haben wird. Keineswegs kann Vivell mit dieser Stelle wiederum seine Behauptung stützen, als sei darin eine Hindeutung Guidos auf das vom Anonymus benutzte eingehendere Konzept zu erblicken, auch wenn er damit die allgemeine Bemerkung Guidos zusammenhält, er habe den Stoff zum Micrologus schon früher gesammelt: „de multis musicis argumentis, quae adiutore Deo per varia tempora conquisivi."[12]). Wenn ferner der Anonymus vielfach in der Prägung, Reihung und inhaltlichen Bereicherung der Gedanken von der Lesart des Micrologus abweicht, wenn er mit größerer Bestimmt-

[10]) Gerb., Script. 2, S. 6.
[11]) Gerb., Script 2, S. 3.
[12]) Gerb., Script. 2, S. 3.

heit und Autorität kommentiert als die übrigen, wenn er den Meister redend einführt, so berechtigt dieser sprachlich-philologische Befund noch nicht zu der Annahme, der Verfasser habe eine frühere Vorlage, etwa ein Kollegheft oder einen ersten Entwurf, zugrunde gelegt; es liegt vielmehr zum mindesten ebenso nahe, die Verschiedenheiten und Besonderheiten auf die Eigenart und Willkür des späteren Commentators selbst zurückzuführen.

Die Schein-Beweisführung Vivells charakterisiert sich somit als die Geltendmachung sowohl in sich wie im Ganzen farbloser, nichtssagender Indizien zugunsten einer vorgefaßten Meinung.

Zu einer späteren Datierung dagegen zwingt bei dem Mangel an eindeutigen äußeren Belegen als inneres Kriterium die Tatsache, daß der Commentator die schwierige Rhythmuslehre des 15. Kapitels[13]) nicht mehr im Sinne des Originals, sondern einer späteren Zeit, namentlich Aribos, auffaßt, aus dessen „Musica" er kurz hernach größere Partien wörtlich entlehnt, was kein Zufall sein dürfte, wie Vivell wiederum ohne durchschlagenden Grund konjekturieren möchte.

Man tut den Tatsachen keinerlei Gewalt an, weder durch zu kühne Konstruktionen noch durch zu kritiklose Hinnahme, wenn man den Kommentar — die Handschrift des Codex Palatinus Vindobonensis 2502 fol. 1—19 ist um etwa 1200 entstanden — in das ausgehende 11. Jahrhundert verlegt.

In diesem Sinne haben sich auch Peter Wagner[14]) und Ludwig Bonvin[15]) ausgesprochen[16]).

Schwieriger noch als um die Interpretation des Originals ist es um die Analyse seiner Quellen bestellt. Die mittelalterlichen Traktate reizen ja unmittelbar zu einer Untersuchung ihrer formalen und inhaltlichen Grundlagen; war doch im Mittelalter wie im Altertum der Plagiatbegriff ein ganz anderer als heute[17]). Die be-

---

[13]) vergl. S. 57 ff.
[14]) Einführung i. d. greg. Mel. 3. Teil.
[15]) Gregorius-Blatt, 36. Jahrg. Heft 10.
[16]) vergl. die in Bälde erscheinende ausführlichere Arbeit des Verfassers: Das Verhältnis des Commentarius anonymus (Codex Palatinus Vindobonensis 2502 fol 1—19) zum Micrologus Guidos von Arezzo.
[17]) vergl. Ernst Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode. München 1908. 6. Aufl.

wußt traditionelle Einstellung, die streng schulmäßige Organisation des Wissenschaftsbetriebes, die Konstanz der Quellen, die Schwierigkeiten der oft un- und mißverstandenen Theoreme sowie nicht zuletzt die publikationstechnischen Mängel kamen der Auffassung des Mittelalters entgegen. Wer die Geschichte des Plagiatbegriffs schreibt, wird bei den mittelalterlichen Musiktheoretikern reiches und interessantes Material finden.

Guido weist in der Epistola, dem Widmungsschreiben an den Bischof von Arezzo[18]), und im Prologus[19]) sowie an einigen gelegentlichen Stellen des Micrologus[20]) selbst darauf hin, daß er den Stoff zu seiner Abhandlung ausgedehnten Studien der alten Musikschriftsteller verdanke, ohne jedoch diesen methodisch und im Aufbau sowie in zahlreichen Lehrpunkten, die er in der Regel als auf ihn selbst zurückgehend ausdrücklich hervorhebt, zu folgen.

Mit diesem Selbsturteil dürfte eine kritische Betrachtung des Werkes übereinstimmen.

---

[18]) Gerb. 2, 2f.: „offero solertissimae paternitati vestrae Musicae artis regulas, quanto lucidius et brevius potui, a philosophis explicatas, nec tamen eadem via ad plenum neque eisdem insistendo vestigiis."

[19]) Gerb. 2, 3a: „de multis argumentis, quae adiutore Deo per varia tempora conquisivi."

[20]) Cap. 6; 20.

B.
Guidos „Micrologus de disciplina artis musicae“ und seine Quellen.

I.
Der formale Aufbau.

Die Komposition des Micrologus ist keineswegs vom Geiste strenger Systematik getragen. Nicht auf Vollständigkeit und Lückenlosigkeit des Stoffes zielt der Micrologus ab; werden doch die eigentlichen Summen der mittelalterlichen Musikweisheit erst einige Jahrhunderte später (Johannes de Muris[22]), noch nach den philosophisch-weltanschaulichen Summen — ein auch in anderen Kulturepochen zu beobachtender Zusammenhang — geschrieben. Wir besitzen jedoch auch zeitgenössische Traktate, wie die eines Berno von Reichenau[23]), Hermannus Contractus[24]) und eines Frutolf[25]), die weit ausführlicher gehalten sind und beweisen, daß in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts das musikalische Wissen und Lehrgut ungleich reichhaltiger und ebenso die Tradition noch ungleich lebendiger war, als es aus dem Micrologus Guidos hervorgeht. Das mit Oddo einsetzende langsame Abrücken von der Autorität des Boetius und damit von der Traditionsbeschwerung- und hemmung überhaupt steigert sich bei Guido zu der klaren Erkennt-

---

[21]) Philosophus hier prägnant = Musiktheoretiker.

[22]) vergl. Hirschfeld, R., Johannes de Muris, seine Werke und seine Bedeutung. Leipzig 1884.

Grossmann, Walther, Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae von Johannes de Muris. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Mittelalters. Diss. Freiburg i. Br. (= Sammlung Musikw. Einzeldarstellungen, Heft 3, Leipzig 1924).

[23]) Gerb., 2, 61 ff.

[24]) Gerb., 2, 124 ff.

[25]) Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius. Veröffentlicht von C. Vivell. Veröffentlichungen der Akademie der Wissenschaften in Wien, philos.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 188. Band, 2. Abhdlg. Wien 1919.

nis der Schädlichkeit der bisherigen Traditionsunterworfenheit, einer Erkenntnis, die in der echt-guidonischen, den Micrologus zitierenden[26]), daher nach ihm verfaßten „Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa" in dem Satze gipfelt: „Boetium in hoc non sequens, cuius liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est."[27]). Ein freierer, fast kritischer Geist weht uns aus dem Micrologus entgegen. Wo fremde Autoren herangezogen werden, geschieht es durchweg zur Klarstellung tatsächlicher historischer Zusammenhänge selbst.

In derselben Richtung liegt die Stellung zur Spekulation. Die musikalischen Probleme heben sich in ihrer wissenschaftlichen Fundierung und Entfaltung nicht auf dem Grunde konstruktiver Leitideen ab. Naheliegende, in der vor- und nachguidonischen Zeit immer wieder auftauchende, neuplatonischer und neupythagoräischer Ideensphäre entstammende Motive rein spekulativer Natur — beispielsweise alle Zahlenmystik — erscheinen streng ausgeschlossen.

Beide Abneigungen, gegen traditionelle Encyclopädisierung wie gegen Spekulation, weichen zugunsten einer anderen Vorliebe, nämlich einer nach Ziel und Inhalt primär praktisch eingestellten Geistesrichtung. Gerade darin liegt die hohe Bedeutung Guidos gegenüber der vorhergehenden und nachfolgenden Zeit, daß bei ihm der Primat der Praxis deutlich und bewußt zutage tritt. Die Antithese zwischen theoretisierendem und praktizierendem Musiker — zwischen dem philosophus und dem musicus oder dem mehr handwerksmäßigen cantor — wird überall scharf hervorgekehrt. Guido ist ganz beherrscht von dem Interesse für die Gesangspraxis; alles, was ihr nicht dient, hat er ausgemerzt[28]).

Parallel hiermit läuft die pädagogische Tendenz des Werkes. Förderung der Kirchenmusik, Steigerung ihrer Leistungen ist sein Ziel, doktrinärer Selbstzweck liegt ihm fern[29]). So geben musiker-

---

[26]) Gerb., 2, 50 b: „Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quaerat."

[27]) Gerb., 2, 50 b.

[28]) Gerb., 2, 3: „quaedam, quae cantoribus proficere credidi." ibid.: „quae enim de musica ad canendum minus prosunt . . . nec memoratu digna judicavi."

[29]) Gerb, 2, 3: „id solum procurans, quod ecclesiasticae prosit utilitati nostrisque subveniat parvulis."

zieherische Momente die Grundlage ab, auf der das musikwissenschaftliche Gebäude sich erhebt. Ihnen werden motivisch die Uebergänge zu den einzelnen Teilen und Abschnitten des Stoffes entnommen, der folgerichtig, Stufe um Stufe, entwickelt wird. An einige praktische Gesangskenntnisse als unerläßliche Voraussetzung anknüpfend[30]), hat die Musiktheorie die Aufgabe, für Vertiefung und Veredlung zu sorgen. Auf diese Weise fallen die Belange von Wissenschaft und Praxis wieder zusammen und sind auf ihr richtiges Verhältnis zurückgeführt. Tonsystem, Tonarten, Melodiebildung und Mehrstimmigkeit bezeichnen die Hauptpunkte in fortschreitender Problematik. Auch sonst finden sich zahlreiche pädagogische Hinweise, wie sich im einzelnen noch ergeben wird. Ueberall frisches musikalisches Leben, überall die Morgenluft einer aufstrebenden Epoche, und wenn je die Theorie einen generellen Rückschluß auf das adäquate Musizieren, wovon nichts auf uns gekommen ist, zuläßt, so kann dies von Guido behauptet werden. Er hebt die Musik aus dem farblosen Schematismus des Lehrbetriebs[31]) heraus, indem er ihr unveräußerliches Sonderrecht aufzeigt. Daß derartige Anschauungen nicht ohne Widerstand, Reibung und Neid sich durchzusetzen vermochten, ist erklärlich und wird belegt durch mannigfache Schwierigkeiten, über die der energische Mann sich des öfteren beklagt und die auch in seinem Privatleben sich ausgewirkt zu haben scheinen[32]).

Der Stoffgestaltung entspricht die Eigenart des Stiles. Bereits Guido erkannte in der bisherigen dunklen und schwerfälligen Darstellungsart eine wesentliche Schwäche[33]); suchten doch die Theoretiker damit vielfach ihre eigene Unkenntnis zu verschleiern. Guidos Stil, der sich im übrigen ganz der frühmittelalterlichen Latinität mit dem Zug ins Klassische einreiht, befleißigt sich überall möglichster Klarheit und Deutlichkeit. Die schwierige Termino-

---

[30]) vergl. cap. 1.

[31]) vergl. Appuhn, A., Das Trivium und Quadrivium in Theorie und Praxis. Erlangen 1900.
Meier, G., Die sieben freien Künste im Mittelalter. Einsiedeln 1886.

[32]) Gerb. II 3: Prol.: „non curans de his, si quorumdam animus livescat invidia." cf. Epistola de ignoto cantu.

[33]) Gerb. 2, 3: „Ideo enim hoc studium hactenus latuit occultatum, quia cum revera esset arduum, non est a quolibet humiliter explanatum."

logie wird durchweg eigens auseinandergesetzt, um jedes Mißverständnis, insbesondere jede Mehrdeutigkeit, auszuschließen. Praktische Beispiele erleichtern das Verständnis, treffende Vergleiche gestalten die Darstellung plastisch und abwechslungsreich. Schlichte Faßlichkeit in gedrängter, präziser, aller Weitschweifigkeit abholder[34]) Form charakterisiert Guidos Stil. Daher der straffe, lehrbuchartige Aufriß, dem die Dialogform, wie wir sie in Oddos „Dialogus" und den Scholien zur „Enchiriadis" finden, nicht adäquat sein würde. Dabei ist interessant, zu verfolgen, wie mit zunehmender neuartiger Problematik auch die Darstellung an Durchsichtigkeit einbüßt. Freilich darf man nicht übersehen, daß sehr häufig infolge der stetigen Differenzierung der Probleme von uns Schwierigkeiten in den Text hineingetragen werden, die für die Zeitgenossen bei der unmittelbaren Fühlung mit der Praxis als solche garnicht bestanden.

II.

Der Lehrgehalt.

1.

Die Lehre vom Monochord.

(Cap. 1—6, 20.)

a) Ursprung des Monochords (cap. 20.).

Guido eröffnet die Darstellung seiner Musikanschauung treffend mit seiner Lehre vom Monochord. Dieses Instrument[35]), das den Werdegang unseres Tonsystems von den griechischen Anfängen bis ins 16. Jahrhundert begleitet, ist auch für Guido von grundlegender Bedeutung. Ueber seine Entstehung überliefern uns schon die antiken Zeugnisse kein eindeutiges Bild. Nur soviel dürfte übereinstimmend feststehen und auch innerlich begründet erscheinen, daß den Pythagoräern ein besonderes, vielleicht primäres Verdienst an seiner Ausbildung zukommt; denn die Aristoxenische Richtung, als harmonische von der pythagoräisch-kanonischen[36]) geschieden, mit ihrer mehr gehörsmäßigen, tonpsychologischen Einstellung und ihrer daraus resultierenden in etwa temperierten Stim-

[34]) Prol.: „quanta potui brevitate, perstrinxi."

[35]) vergl. Wantzloeben, Sigfrid, Das Monochord als Instrument und als System. Halle 1911. (auch philos. Diss. ebda.)

[36])

mung war dem Monochord nicht zugetan. Es ist gleichfalls verständlich, daß die wiedererwachte Vorliebe der Neupythagoräer um das Haupt ihres berühmten Meisters die Legende von der Erfindung des Monochords und der Musik überhaupt — beides geht Hand in Hand — wob.

Auch Guido behandelt im letzten (20.) Kapitel diese Erzählung, nach der Pythagoras in einer Schmiede aus dem Klang verschieden schwerer Hämmer die musikalischen Intervallverhältnisse entdeckt und sie dann auf das Monochord übertragen haben soll. Auffällig ist zunächst die anhangsweise Sonderstellung dieses Kapitels außerhalb des genetischen Zusammenhangs; denn die als lockerer Uebergang gegebene Begründung, der Verfasser habe mit Rücksicht auf die geringen Kenntnisse des Lesers so gehandelt[37]), ist insofern nicht stichhaltig, als sie ihn nicht gehindert hätte, dieses Kapitel hinter das 6. Kapitel, wo er die Konsonanzen erläutert, einzuschieben, da so ein restloses Erfassen des Inhalts sehr wohl möglich gewesen wäre. Diese Tatsache im Verein mit der anderen, daß der die Kürze liebende Verfasser die Konsonanzenlehre, deren Kenntnis nach cap. 6 vorausgesetzt werden durfte, mit breitester Ausführlichkeit wiederholt, weist vielmehr darauf hin, daß hier ein in sich geschlossener Ideenkomplex vorliegt. Wäre seine Darstellung in den Gesamttext hineinverwoben, so hätte diese den Fluß der Entwicklung zu sehr gehemmt, wenn auch gesagt werden muß, daß der wesentliche Inhalt in wenigen Sätzen hätte erschöpft werden können. Ohne Frage empfand Guido deutlich den rein theoretischen Charakter der Legende als im Widerspruch stehend zu der praktischen Tendenz seines Werkes, weshalb er ihre Erzählung eben äußerlich am Schluß anfügte, gleichsam als wollte er auch von dieser Gattung eine Probe geben. Es liegt eine gewisse Ironie darin, daß der Praktiker Guido gerade hier einer großartigen Täuschung verfällt; denn er hätte sich immerhin leicht von der tatsächlichen Unmöglichkeit des geschilderten Experiments überzeugen können. Auf der anderen Seite jedoch zeigt diese kritiklose Hinnahme, welchen Einfluß solche traditionellen, äußerlich glaubwürdigen Mythen selbst auf die ernstesten Männer ausübten.

---

[37]) cap. 20: „De origine autem musicae artis, quia rudem lectorem vidimus, in primis tacuimus, quam iam exercitato magisque scienti tribuimus."

Wie fest Guido von der Richtigkeit der vorliegenden Erzählung überzeugt war, dürfte am besten aus dem Einleitungssatz hervorgehen: „neque posset unquam certum aliquid de hac arte cognoscere, nisi tandem bonitas divina, quod sequitur, suo mutu disponeret."[38]).

Hans Oppermann hat jüngst in einer bemerkenswerten Abhandlung[39]), die hinsichtlich der mittelalterlichen Musiktheoretiker noch durch manche Einzelheit bereichert werden könnte[40]), die antiken Zeugnisse gesammelt und ihre Filiation aufgeklärt. In ihren ältesten Gestaltungen in einwandfrei tendenziöser, weil inhaltlich unhaltbarer Aufmachung zuerst bei den Neupythagoräern und Neuplatonikern Nikomachus von Gerasa[41]), Jamblichus[42]), Porphyrius[43]), Gaudentius[44]), Censorinus[45]) und Macrobius[46]) erwähnt, wenn auch in gewissen Elementen in frühere Zeiten zurückweisend, wird diese Erzählung gleichfalls von den Polyhistoren Boetius[47]), Cassiodor[48]) und Isidor von Sevilla[49]) aufgenommen, in deren Werken sich noch einmal die letzten Strahlen der untergehenden antiken Kultur wie in einem Brennpunkt sammeln, um von hier aus dem Mittelalter weitervermittelt zu werden. In den verschiedensten Versionen tritt die Erzählung auf: in der humorvollen, lustigen Vagantendichtung nicht minder als in den allgemeinen Chroniken und Geschichtswerken sowie bei den Musiktheoretikern und Theologen, speziell den Exegeten, indem sie bald, bereits bei Isidor, mit dem naheliegenden alttestamentlichen Bericht über Jubal, dessen Halbbruder der Schmied Tubalkain ist, mannigfach variierte.

Guidos Fassung stellt sich deutlich als von Boetius ausgehend dar. Charakteristisch hierfür ist die von Boetius gegenüber den

---

[38]) cap. 20.

[39]) Eine Pythagoraslegende. Bonner Jahrbücher (Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland), Heft 130. Bonn 1926, S. 284—301.

[40]) vergl. Becker, Adolf, Ein Erfurter Traktat über gregorianische Musik. Arch. f. M.W., i. Jahrg. 145 ff., S. 160; ferner Kommentar des Porphyrius.

[41]) Enchir. 6. (Jan., S. 245.)

[42]) Vita Pyth. 115 ss.

[43]) vergl. Kommentar (bei Wallis).

[44]) Isagoge 11. (Jan., S. 340.)

[45]) De die nat. 10, 8—12.

[46]) In somnium Scip. 2, 18 ff.

[47]) Inst. mus. 1, 10—11 (Friedlein, S. 196 ff.).

[48]) Institut. 5, 1. (Gerb. 1, 15; Migne, P. L. 70, 1208 c.)

spätantiken Schriftstellern ganz unnützerweise eingeführte Fünfzahl der Hämmer. Ueberdies führt Guido seinen Gewährsmann namentlich an, wobei er noch vermerkt, daß er die Intervallverhältnisse weiter ausgeführt und arithmetisch entwickelt habe[50]), womit er offenbar auf die ungemein subtilen Berechnungen des Boetius als eine Art uneigentlichen, von den Alten gleichfalls vorgebildeten[51]) Monochords anspielt. Daß Guido alles Beiwerk außer acht ließ, erklärt sich leicht aus der Grundeinstellung des Buches. Guidos Wiedergabe bildet eine selbständige Bearbeitung des Boetius[52]).

b) Gebrauch des Monochords:

α. als praktisches Musikinstrument.

Ist die Entstehung des Monochords in Dunkel gehüllt, so sind wir über seine verschiedenartige Verwendung aufs beste unterrichtet. Dabei ist der Charakter des Monochords als praktisches Musikinstrument fast völlig übersehen worden. Allerdings ist diese praktische Seite zu verschiedenen Zeiten den Quellen zufolge verschieden gewesen. Obwohl das Monochord im Altertum unzweideutig in dieser Eigenschaft, vor allem im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten, da so seine nicht unerheblichen Unvollkommenheiten in etwa gemindert wurden, überliefert ist[53]), hat doch Boetius dieses nirgends aufgenommen. Demgemäß entzieht sich auch dem frühen, ganz auf Boetius fußenden Mittelalter durchaus die Kenntnis hiervon. Erst der freie oddonische Schriftenkreis erwähnt wieder das Monochord als praktisches Musikinstrument, und zwar in der ganz neuen Eigenschaft zur Unterstützung des Gesanges. In der Musica und namentlich in dem wahrscheinlich früheren[54]) Dialogus de musica, zwei Schriften, über deren Autorschaft bis zur Stunde nichts Näheres und Endgültiges feststeht, wird die praktische Verwendbarkeit in ausführlichster Weise geschildert. Seit Oddo finden wir

---

[49]) Origines, 3, 16, 1.

[50]) cap. 20: „Hinc enim incipiens Boetius, panditor huius artis, multam miramque et dificillimam huius artis concordiam cum numerorum proportione demonstravit."

[51]) De mus., lib. 4, cap. 6.

[52]) cf. Mickley, Gualtherus, De Boetii libri de musica primi fontibus. Diss. Jena 1898.

[53]) Gaudentius, (Jan., 341.) Nicomachus, (Jan, 244 ss.) Ptolemaeus, (Wallis, 38 ss.)

[54]) vergl. Wantzloeben, das Monochord a. a. O.

das Monnochord als Förderungsmittel des Gesanges überall hochgeschätzt; war es doch damals neben der Orgel, deren Pfeifenmensur wiederum nach der des Monochords ermittelt wurde, das einzige inbezug auf Tonsicherheit absolut zuverlässige Instrument.

Die freudigen Ausrufe Oddos[55]) finden ihre unmittelbare Fortsetzung bei Guido. Aeußert dieser sich auch nicht so ausführlich, so geht doch aus gelegentlichen Bemerkungen die gleiche Einstellung zur Genüge hervor. Gleich zu Beginn seines Buches hält Guido seine Schüler an, eifrig die Pflege des Monochords zu betreiben, da sich so nicht allein die Tonverhältnisse am ehesten dem Gedächtnisse einprägten, sondern auch die praktische Gesangsbetätigung wesentlich erleichtert würde[56]). Ja, in dieser vollen Ausnutzung des Monochords liegt neben dem anderen, freilich ungleich bedeutenderen Faktor, nämlich der Aufdeckung einer die absolute Tonhöhe anzeigenden Notenschrift, geradezu das Geheimnis der ungeheueren Erfolge, deren Guido sich rühmt[58]) und über die alle Zeitgenossen mit Recht voll des Lobes sind; denn jetzt waren die Sänger erstmals in der Lage, die Gesänge sich selbst mit Sicherheit anzueignen, während sie früher dieselben traditionell vom Lehrer durch Vor- und Nachsingen erlernen und behalten mußten, ein Faktum, das dem Musikunterricht neue Impulse gab und die Zeit der Traktate heraufführte. Jetzt konnten die Sänger, wie Guido, sich drastisch, aber ohne Uebertreibung ausdrückt, in einem Monat sich das aneignen, was sie sonst in hundert Jahren nicht erreicht hätten[59]). Kein Wunder, daß der von Guido geleitete Chor des Donatusdomes zu Arezzo sich großer Berühmtheit erfreute[60]).

---

[55]) Dialogus, Gerb. 1, 252 ff.

[56]) cf. cap. 1.

[58]) Prol.: „et quidam eorum imitatione chordae, nostrarum notarum usu exercitati, ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum spectaculum plurimis praeberetur."

[59]) ibid.: „Maxime itaque dolui de nostris cantoribus, qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, nunquam tamen vel minimam antiphonam per se valent efferre. . ." cf.: „Tandem adfuit mihi divina gratia etc."

[60]) Epist.: „Et satis revera habet miraculi et optionis, cum vestrae ecclesiae etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum nequaquam locorum superent senes."

Ueber den äußeren Bau des Monochords erwähnt Guido nichts, und so wird man als argumentum e silentio annehmen dürfen, daß jener so war, wie ihn Oddo angibt: ein langer, viereckiger Resonanzkörper, darüber eine Saite mit der entsprechenden unterlegten Teilungsskala, ferner ein verschiebbarer Steg und vielleicht auch zwei vom Anonymus 1. bei Gerbert (10. Jahrh.) bezeugte Halbkugeln[61]), welche die Saite in der Schwebe halten. Im ganzen mag so das Monochord der sog. Nonnengeige des Mittelalters geglichen haben. Ein Miniaturbild aus der Wiener Handschrift aus dem 12. Jahrh., das auch Gerbert als Titelbild zum 2. Band seiner Scriptores, freilich mit starken Abweichungen gegenüber der Vorlage, bringt, stellt die Scene dar, wie Guido dem Bischof Theobaldus sein Monochord vorführt, ohne daß jedoch die einzelnen Bestandteile des Instruments erkennbar wären.

β. als theoretisches Lehrmittel. (cap. 1—4)

Weit bedeutender als die rein praktische ist die theoretische Seite des Monochords.

Was zunächst die Darstellung der Konsonanzen anlangt, so folgt Guido natürlich ganz den alten allgemeinen Anschauungen, die für das Mittelalter auf Boetius basieren, auf den auch Guido sich ausdrücklich beruft[62]). Sechs in der musikalischen Praxis der damaligen Zeit gebräuchliche konsonierende Intervalle unterscheidet er: reine Quinte (diapente), reine Quarte (diatessaron), Ganzton (tonus), Halbton (semitonium)[63]), große Terz (ditonus) und kleine Terz (semiditonus). In bestimmtem Sinne ist ihnen auch die Oktav zuzuzählen. Am Monochord entwickelt Guido die Intervalle, deren griechische Namen er bezeichnenderweise im einzelnen ableitet[64]), mit Ausnahme der beiden Terzen und des Halbtons — ins Bildliche übertragen — folgendermaßen:

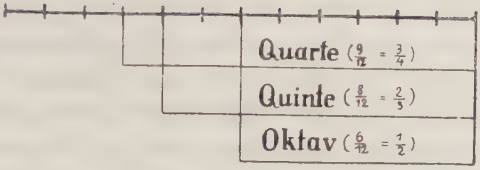
---

[61]) Gerb. 1, 331: „Duo semisphaeria, quas magadas vocant. concavo instrumento hinc et hinc superponuntur, inter quas porrecta epiphania lineae quasi chordae supra tensae divisionis exarantur."

[62]) cap. 6. „Cumque tam paucis clausulis teste Boctio tota harmonia formetur. . . ."

[63]) semis = non plenus.

[64]) vergl. cap. 6. Bezüglich der Interpretation des „de" ist Hermesdorff (S. 35, Anm. 5) zuzustimmen.



Rechnerisch ergeben sich folgende Werte:

Grundton = 1.
Oktave = 1/2.
Quarte = 3/4.
Quinte = 2/3.
Ganzton = 8/9.

Der Ganzton stellt sich als Differenz von Quinte und Quarte ($^2/_3 : {}^3/_4 = {}^8/_9$) dar.

Die Oktave rechnet Guido nicht zu den eigentlichen konsonierenden Intervallen. Sie ist wesensgemäß eine Wiederholung des anderen, bezogenen Tones und daher im Grunde die vollkommenste Konsonanz[65]). Daß Guido für diese „unitas vocum" keine tonpsychologische Erklärung zu bieten vermochte, kann nicht Wunder nehmen[66]); genug, daß er die Identität der Oktavtöne, wie sie ihm in der Mehrstimmigkeit im Sinne einer Oktavverdoppelung entgegentrat[67]), in ihrer Bedeutung erfaßte. Hinzukommt, daß die Oktaven in der praktischen Musik nur eine geringe Rolle spielten, was nur melodiemäßig, in horizontalem Sinne zu deuten ist.

Aus diesen beiden Gründen, der eigentlichen Homogenität beider Töne und ihrem seltenen Gebrauch, ordnet Guido den sechs Konsonanzen die Oktave nicht in gleichem Sinne als siebte Kon-

---

[65]) cap. 5: „Nulla enim vox cum altera praeter octavam perfecte concordat."
cap. 8: „nullae vero in utroque se exhibent similis cum aliis nisi in diapason."

[66]) Daher ist die Kritik Hermesdorff (S. 30, Anm. 2) völlig abwegig.

[67]) cf. cap. 5 und 8.

sonanz bei. Damit in Widerspruch steht die Auffassung, die Hermesdorff dem von ihm als fehlerhaft konjekturierten Text: „His adiunguntur septem, i. e. diaposon" (cap. 4) unterlegt, den er übersetzt: „Diesen wird eine 7. Verbindung, nämlich die Oktav, beigefügt."[68]). Und doch hätte neben obigen Gründen schon die scharfe Zuschneidung überall auf die Sechszahl, in der Ueberschrift[69]): „Quibus sex modis sibt invicem voces iungantur", in der Zusammenfassung: „Habes itaque sex vocum consonantias" und ebenso cap. 16: „Igitur motus vocum, qui sex modis consonanter fieri dictus est", die Unrichtigkeit dieser Anschauung dartun sollen. Der nicht fehlerhafte, sondern gut bezeugte Text ist vielmehr ganz einfach so zu interpretieren: „Mit diesen (sc. vocibus-Einzeltönen) verbinden sich 7 Töne, nämlich als Oktav." Der ganze Satz ist eine etwas inkorrekte, in Guidos streng diatonischem System freilich kaum mißzuverstehende verbale Paraphrase der Oktav als einer Hinzufügung von 7 Tönen (der septem discrimina vocum) zu einem Einzelton. Hiermit decken sich Parallelstellen aus anderen Guidonischen Werken sowie die Auffassung des anonnymen Commentars.

Besonderes Interesse beansprucht ferner, was Guido über die Terzen sagt. Sie gehören zu den 6 Konsonanzen und bilden in der praktischen Musik keine Seltenheit. Gleichwohl berücksichtigt sie das Monochord nicht, wie Guido ausdrücklich betont[70]). Guido wußte recht wohl, daß in der reinen Stimmung des Monochords die als Summe zweier großer Sekunden sich ergebende große Terz, die sog. pythagoräische Terz (z. B. $\Gamma B = {}^{8}/_{9} \cdot {}^{8}/_{9} = {}^{64}/_{81}$.) und die kleine Terz als Differenz von reiner Quarte und großer Sekunde (z. B. $AC = {}^{3}/_{4} : {}^{8}/_{9} = {}^{27}/_{32}$) sowie der Halbton, das sog. Limma, als Unterschied von Quarte und großer Terz (z. B. $BC = {}^{3}/_{4} : {}^{64}/_{81} = {}^{243}/_{256}$.) durchaus dissonierend klangen, während sie beim Gesang nichts Unangenehmes hatten, genau wie noch heute für unser

---

[68]) S. 27 f.

[69]) Allerdings geht aus der Tatsache, daß in den ältesten Handschriften des 11. Jahrh., wie im Clm. 14965 a, die Ueberschriften gänzlich fehlen und andererseits in späteren Handschriften nicht unerheblich voneinander abweichen, klar hervor, daß diese auch im Original nicht vorhanden waren und erst später — vermutlich im Interesse der Uebersichtlichkeit — eingefügt worden sind.

[70]) cap. 6: „semitonium autem et ditonus, etsi voces in canendo coniungunt, divisionem tamen nullam in monochordo recipiunt."

Ohr. Aehnlich wie im Altertum die spekulativ durch Zerlegung der Quinte $^2/_3$ in die ungleichen Verhältnisse $^4/_5 \cdot {}^5/_6 = {}^{20}/_{30} = {}^2/_3$ ermittelten, von Ptolomaeus in seinen Kanonia überlieferten, von Boetius nicht übernommenen richtigen akustischen Werte nirgends am Kanon verwertet wurden, ebenso werden diese im Mittelalter zwar bereits von Walter Odington wieder ermittelt, aber erst von Ramis de Pareia durch Fünf- und Sechsteilung am Monochord dargestellt. Die Behandlung der Terz in Theorie und Praxis ist ein klassischer Beweis für die Richtigkeit der These, daß die Theorie der Praxis folgt und aus ihr ihre Gesetze eruiert.

Die Umkehrungen der beiden Terzen, die große und kleine Sext, werden vom Codex Ottoburensis in einem Zusatz unter Auslassung des Abschnittes „In nullo enim cantu — faciliusque possidere" zusammen mit der Oktav noch als Konsonanzen aufgeführt. Allein weder Guido noch der anonyme Commentator erwähnen sonst irgendwie dieses Intervalle, und deshalb rührt der Passus offensichtlich von einem späteren Autor her, der, weniger pädagogisch eingestellt, nicht nur den Schlußabschnitt von cap. 4 „In nullo enim cantu", sondern auch den Gesamtzusammenhang geschickt hineingearbeitet hat. Dagegen haben dem Schreiber der Handschrift von Admont wahrscheinlich beide Lesarten, Original und Codex Ottobur, vorgelegen, so daß er im Zweifel war und wortgetreu, aber sinnlos beide Versionen aufnahm. Textkritisch ist der Passus „Quibus adhuc consonantis . . . . — in sequentibus reperies" zu streichen.

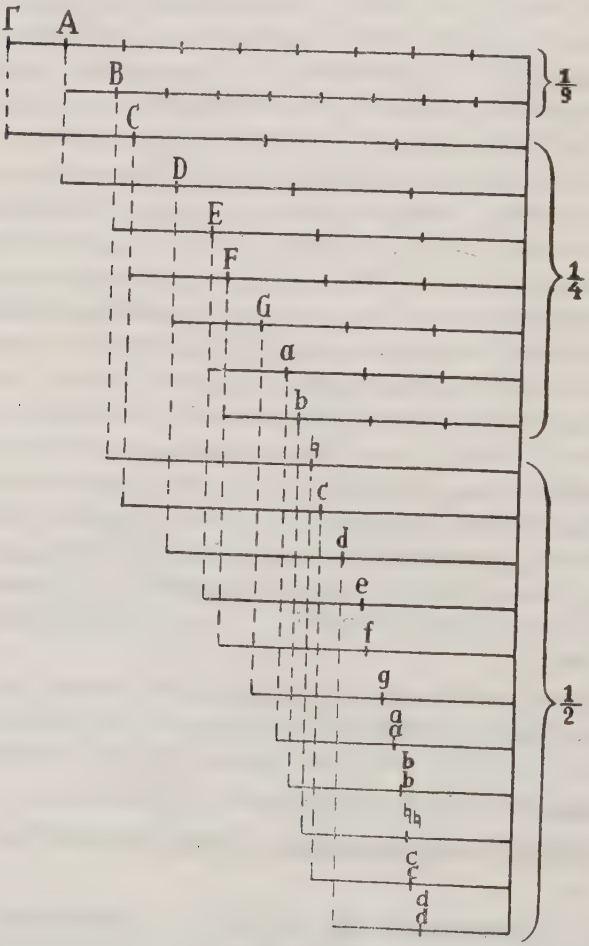
Auf der gezeichneten Konsonanzenlehre beruht das gesamte Tonsystem Guidos, welches 21 Töne umfaßt[71]). Die Töne der ersten Oktave A—G werden als Notae graves, die der zweiten a—g als notae acutae und die des Tetrachords $\frac{a}{a}$—$\frac{d}{d}$ als notae superacutae (oder superfluae) zusammengefaßt, so daß folgendes Bild entsteht: Anh. B. 1.

Für die Erläuterung der akustischen Beziehungen der Töne am Monochord bietet cap. 3 des Micrologus zwei Methoden. Die erste ist die einfachste und durchsichtigste Monochordmensur, welche die Musiktheorie des Altertums und Mittelalters überhaupt aufweist. Von Γ aus werden die Töne A und B durch Neun-

[71]) cap. 2.

(Ganzton-)Teilung, die Töne C—b durch Vier-(Quart-)Teilung und die übrigen durch gewöhnliche Zwei-(Oktav-)Teilung gefunden, wie es am besten durch folgende Zeichnung veranschaulicht wird:

1) modus ad memorandum facillimus.



Auf Grund dieser Mensur erhält man nachstehende Zahlenwerte[72]):

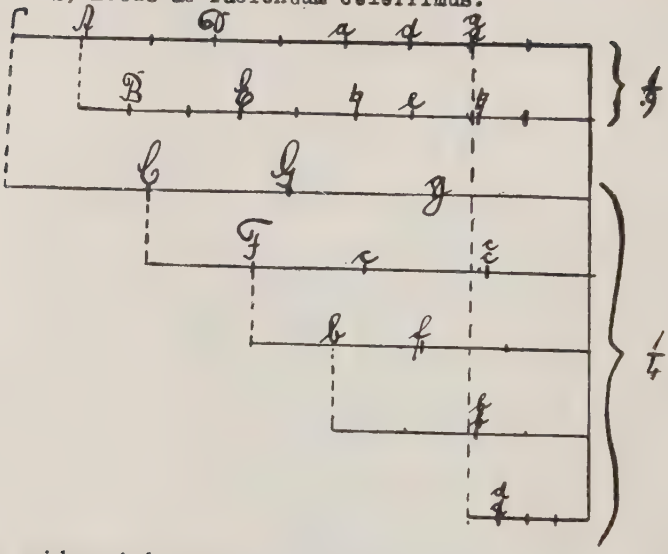
---

[72]) Diese Zahlenwerte bieten eine objektive Handhabe zur Korrektur der im Original vielfach falsch überlieferten Tonbuchstaben.

Γ	= 1	
A	= 8/9	} 1/9
B	= 8/9 . 8/9 = 64/81	
C	= 3/4	} 1/4
D	= 3/4 . 8/9 = 2/3	
E	= 3/4 . 64/81 = 16/27	
F	= 3/4 . 3/4 = 9/16	
G	= 3/4 . 2/3 = 1/2	
a	= 3/4 . 16/27 = 4/9	
b	= 3/4 . 9/16 = 27/64	
⊓	= 1/2 . 64/81 = 32/81	} 1/2
c	= 1/2 . 3/4 = 3/8	
d	= 1/2 . 2/3 = 1/3	
e	= 1/2 . 16/27 = 8/27	
f	= 1/2 . 9/16 = 9/32	
g	= 1/2 . 1/2 = 1/4	
a		
a	= 1/2 . 4/9 = 2/9	
b		
b	= 1/2 . 27/64 = 27/128	
⊓	= 1/2 . 32/81 = 16/81	
c		
c	= 1/2 . 3/8 = 3/16	
d		
d	= 1/2 . 1/3 = 1/6	

Die zweite Teilungsart stimmt mit der ersten im Prinzip überein, ist jedoch formell zusammengedrängt, daher zwar schneller auszuführen, aber weniger übersichtlich und dem Gedächtnis schwerer einprägbar; sie verwendet nur die Neun-(Ganzton-) und Vier-(Quart-)Teilung.

2) modus ad faciendum celerrimus.



Die arithmetische Umrechnung zeitigt dasselbe Ergebnis wie im ersten Falle:

L	= 1	= 1
A	= 8/9	= 0,88 88 88
B	= 8/9 . 8/9 = 64/81	= 0,79 00 12
C	= 3/4	= 0,75 00 00
D	= 6/9 = 2/3	= 0,66 66 66
E	= 6/9 . 8/9 = 16/27	= 0,59 25 92
F	= 3/4 . 3/4 = 9/16	= 0,56 25 00
G	= 1/2	= 0,50 00 00
a	= 4/9	= 0,44 44 44
b	= 3/4 . 9/16 = 27/64	= 0,42 18 75
⊓	= 3/9 . 8/9 = 32/81	= 0,39 50 61
c	= 1/2 . 3/4 = 3/8	= 0,37 50 00
d	= 3/9 = 1/3	= 0,33 33 33
e	= 1/3 . 8/9 = 8/27	= 0,29 62 96
f	= 1/2 . 9/16 = 9/32	= 0,28 12 50
g	= 1/4	= 0,25 00 00
a		
a	= 2/9	= 0,22 22 22
b		
b	= 1/2 . 27/64 = 27/128	= 0,21 09 375

$= 2/9 \cdot 8/9 = 16/81 = 0{,}19\ 75\ 30$

c
c $= 1/4 \cdot 3/4 = 3/16 = 0{,}18\ 75\ 00$
d
d $= 3/4 \cdot 2/9 = 1/6 = 0{,}16\ 66\ 66$

Diese Zahlen stellen die Intervallverhältnisse bezüglich der Saitenlänge in aufsteigender und bezüglich der Schwingungen in absteigender Richtung dar, während für ihre reciproken Werte das Umgekehrte gilt.

Sucht man nach historischen Anhaltspunkten für die Monochordlehre Guidos, so springen die Beziehungen zu den Oddonischen Schriften in die Augen. Oddo ist überhaupt für Guido eine sehr geschätzte Autorität. An Oddos „Dialogus de musica“[73]) scheint mit auch Guido zu denken, wenn er am Schluß seiner Epistola de ignoto cantu seinem Leser einschärft: „librum quoque Enchiridion, quem Reverentissimus Oddo abbas luculentissime composuit, perlegat, cuius exemplum in solis figuris dimisi.“[74]). Der Ausdruck „Enchiridion“ legt zwar zunächst eine Verbindung mit der musica enchiriadis und der Dasia-Schrift nahe, die, wie Guido damit betonen würde, nicht von ihm berücksichtigt sei. In der Tat haben manche Forscher, vor allem Hans Müller, die vielumstrittene Stelle so gedeutet. Da die musica enchiriadis ferner in einigen Handschriften einem Oddo (Odo, Otho) zugeschrieben wird, während sie sonst meist anonym auftritt, so wäre diese Auslegung an sich möglich, obwohl sie für die Beweisführung H. Müllers eigentlich ohne Bedeutung ist; denn daß Guido von dem Lehrgehalt der musica enchiriadis und speziell von der Dasia-Schrift gewußt hat, dürfte keinem Zweifel unterliegen. Dafür spricht nicht die von Müller herangezogene Stelle aus den „Regulae rhythmicae“, deren Verfasserschaft Guido abgesprochen werden muß, wohl aber neben manchen noch zu erwähnenden Anspielungen die ihm entgangene

---

[73]) Die „musica“ wird hier wie in manchen Msc. als Anhang zum „dialogus“ aufgefaßt.

[74]) Gerb. II 50 b.

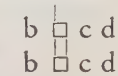
Stelle aus dem Micrologus cap. VI: „Hac nos de causa omnes sonos secundum Boetium et antiquos musicos septem litteris figuravinus, cum moderni quidam nimis incaute quatuor tantum signa posuerant, quintum videlicet sonum eodem ubique charactere figurantes." Wenn jedoch Müller zu der keineswegs zwingenden Folgerung, Guido habe also die musica enchiriadis selbst gekannt, obige Stelle setzt und näherhin zu dem Resultat gelangt, Guido habe die musica enchiriadis anonym vorgefunden und sie als von Oddo verfaßt angenommen, so ist das schon in sich sehr hypothetisch, um so mehr, als es auffallen muß, daß Guido an der angezogenen Micrologus-Stelle die Dasia-Notierung nicht mit Oddos Namen belegt, obwohl gerade zu der Formulierung „Boetius et antiqui musici" die Antithese „Oddo et moderni quidam" nahegelegen hätte.

Andererseits wurde, wie aus Angaben ältester Handschriften hervorgeht[75]), der bedeutende Traktat „Dialogus de musica" allgemein als „enchiridion" bezeichnet, ein wegen seiner hervorragenden Wichtigkeit wohl berechtigtes Epitheton. Nach dieser Annahme hätte Guido mit jener Stelle „cuius exemplum in solis figuris sonorum dimisi" die Abänderung der im dialogus sich findenden griechischen Notation für die superacutae (a, ß, k, d) durch die mittels Verdoppelung der acutae erzielte seinige $\begin{pmatrix} a & b & \square & c & d \\ a & b & \square & c & d \end{pmatrix}$ gemeint. Jedenfalls stehen dieser Interpretation keinerlei sachliche Schwierigkeiten im Wege, während die Autorschaft irgend eines Oddo an der durchweg unter dieser spezifischen Form auftretenden enchiriadis schlecht bezeugt und wohl nur auf Verwechselungen zurückzuführen ist. Diese Auffassung hat gegenüber der anderen mit der doppelten Verkomplizierung bezüglich Verfasser und Titel den unverkennbaren Vorzug der Einfachheit. Ausschlaggebend ist letzthin, daß Guidos Tonsystem dem des Oddonischen „Dialogus" inhaltlich weit näher steht als dem noch an Boetius gemahnenden, tetrachordisch aufgebauten der pseudo-Hucbaldschen Enchiriadis.

---

[75]) Vergl. H. Müller, Hucbald, S. 34 ff. Roth, F. W. E., Ein musikalischer Codex des XI.—XII. Jahrh. in Darmstadt. Viertj.Schr. f. M.W. 3. Jahrg. Leipzig 1887, S. 488 ff. (Vergl. Musikhandschriften d. Darmstädter Hofbiblioth. Monats.H. f. M.G. XX.)

Hinzukommt als nicht unwesentliches Moment, daß in den meisten und besten Codices der „Dialogus" Oddos den Guidonischen Werken unmittelbar angefügt ist, Diese interessante Anordnung geht aller Wahrscheinlichkeit nach direkt auf die an besagter Stelle ausgesprochene Empfehlung Guidos zurück und beweist, daß man von Anfang an das Zitat auf den Dialogus Oddos bezogen hat. Form, Inhalt und Tradition sprechen somit für diese Interpretation.

Weniger belangreich in der Guidonischen Monochordlehre ist zunächst die Erweiterung des Tonmaterials um die Stufen  in der dritten Oktave. Oddo hat sie mit größter Vorsicht eingeführt und als „superflui" bezeichnet, da sie in der Praxis nicht vorkämen[76]). Guido knüpft hier unmittelbar an. Er weist die Zweifel zurück[77]) und nimmt die Töne als feste Bestandteile in sein System auf. Daß er im Gegensatz zu Oddo auch ihre praktische Verwendbarkeit voraussetzte, geht aus seiner klaren Erkenntnis hervor, daß man die Monochordteilung beliebig nach oben und unten fortsetzen könnte, wenn nicht die Praxis enge Schranken setzte, wie sie eben in seinem Tonumfang abgegrenzt waren[78]): ebenfalls ein Beweis für die Gebundenheit seiner Theorie durch die Praxis.

Auch das Γ graecum hat Guido von Oddo übernommen, bei dem wir es zuerst antreffen. Es ist für seine Monochordmensur unentbehrlich. Ohne diesen Ton wäre die von ihm zuerst angeführte, im übrigen von Oddo eindeutig vorgebildete Methode undenkbar, da sich wegen des Halbtonschrittes BC $= \frac{243}{256}$ niemals eine Auffindung der einzelnen Töne der Reihe nach ermöglichen ließe.

Guidos Tonsystem ist streng diatonisch. Das beweist selbst der leise Ansatz zur Chromatik, der in der Scheidung des b rotundum und b quadratum zu suchen ist. An Oddos Namen knüpft

---

[76]) „Addimus praeterea quatuor voces post ultimam, sive propter superfluos cantus, quos tamen aut vix aut nunquam reperies ad eas ascendere; sive propterea, ut quanto cantorem praecedere voce altiori voluimus, quaecumque necessariae sunt voces ad opus, habeamus." (Gerb. I, 272 b).

[77]) cap. II: „Hae litterae a multis dicuntur superfluae; nos autem maluimus abundare quam deficere."

[78]) cap. III: „Eodem modo posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum, nisi artis praeceptum sua te auctoritate compesceret."

sich auch ihre Einführung[79]), und es liegt bei Guido insofern ein Rückschritt vor, als er ihr sehr skeptisch gegenübersteht. Guido offenbart sich hier innerhalb seines Lehrstoffes als Logiker und Systematiker strenger Herkunft. Er möchte seine Diatonik nicht durchbrochen wissen und bezeichnet das b rotundum (auch b adjunctum vel molle) als „minus regulare", ja als „confusio maxime contraria"[80]), eine „höchst unheilvolle Verwirrung", die er auf verschiedene Weise zu beseitigen sich bemüht. (vergl. Tonartenlehre)[81]).

Der eigentliche Schwerpunkt der Guidonischen Monochordlehre liegt in dem sieghaften Durchbruch der Oktavauffassung gegenüber der im frühen Mittelalter herrschenden, freilich auch nach Guido sporadisch und veraltet noch verfochtenen griechisch-Boetianischen Tetrachordanschauung. Schon bei Hucbald bahnt sich diese Entwicklung an, dadurch, daß sich ihm die Ueberzeugung von der Identität der oberen und unteren Oktavreihe in ihrer tonalen Auswertung aufdrängt. Die von ihm noch festgehaltene Tetrachordzerlegung gibt Oddo gänzlich auf. Vorbedingung seiner Oktaveinteilung ist, daß der frühere proslambanomenos als tonus primus in das System einbezogen wurde, wodurch wiederum erst die Aufnahme des Γ graecum erfolgen konnte. So unwesentlich uns heute diese Vorgänge scheinen mögen, so bedeutungsvoll sind sie im Rahmen ihrer Zeit für den Entwicklungsgang der Musik.

Die innere Struktur des Tongefüges spiegelt sich wider in der Notation. Die Oddonische Tonbuchstabenreihe A—G, a—g macht Guido sich zu eigen, originell, aber auch folgerichtig ist, daß er für die superacutae die Verdoppelung der lateinischen Tonbuchstaben wählt.

Im ganzen ist das Guidonische Monochord eine geradlinige Fortführung des Oddonischen. Leider sind uns keine Zeugnisse erhalten, die uns instand setzten, die Auseinandersetzung, welche Oddos Neuerungen sicherlich hervorgerufen haben, zu verfolgen. Ein Schlaglicht auf diesen Tatbestand scheinen mir jedoch Guidos Worte zu werfen (cap. II): „Quarum (sc. litterarum) dispositio cum a doctoribus aut fuisset tacita aut nimia obscuritate perplexa,

[79]) Vergl. Gerb. I, 253 b, 265 ff.
[80]) cap. VIII.
[81]) Vergl. S. 46.

adest nunc etiam pueris breviter ac plenissime explicata." Aus dieser Stelle darf man folgern, daß uns Schriften aus dem X. Jahrhundert verloren gegangen sind, deren Kenntnis uns ohne Frage interessante Aufschlüsse über die Entwicklung von Oddo zu Guido vermitteln würde.

2.

Die Lehre von den Tonarten.

a. Empirisch-tonale Struktur der Tonarten.

Als Zusammenfassung bestimmter Einzeltonlagen stellen sich die Tonarten dar. Infolge der qualitativen Identität der Oktavtöne braucht man die Eigenart einer Tonart nicht durch das ganze System, sondern nur durch eine Folge von sieben Tönen zu verfolgen[82]). Beruht die Oktavwiederholung auf der Gleichheit der Töne, so liegt das Wesen der Tonarten in der Aehnlichkeit der Töne (Affinitas, similitudo, propietas vocum), welche durch eine spezifische Uebereinstimmung, die eben nur bei den Oktaven eine vollkommene ist, bezüglich Zahl und Reihenfolge der Ganz- und Halbtonschritte in aufsteigender wie absteigender Richtung gegeben ist. So bewegen sich in der ersten Tonart die Töne A und D durch eine ganze Tonstufe abwärts und durch eine ganze, eine halbe und wieder zwei ganze Stufen aufwärts: (Anh. B_2).
in der zweiten Tonart die Töne B und E durch zwei Ganztöne abwärts und durch einen Halbton und zwei Ganztöne aufwärts: (Anh. B_3).

Ebenso haben in der dritten Tonart C und F einen Halb- und zwei Ganztöne nach unten und nach oben umgekehrt zwei Ganztöne und einen Halbton gemeinsam: (Anh. B^4).

In der vierten Tonart kommt nur der Ton G in Frage, der einen Ganzton ab- und zwei ganze und eine halbe Stufe aufsteigt: (Anh B_5).

Wegen des Oktavverhältnisses nämlich, das ja nur die ungerade Zahl von sieben verschiedenen Tönen aufweist, gehört der

---

[82]) cap. 7: „Cum autem septem sint voces, quia ut diximus, aliae, id est octavae voces sunt eaedem, septenas sufficit explicare, quae diversorum modorum et diversarum sunt qualitatum."

[83]) cap. IX.: „De similitudine vocum in cantu, quarum diapason sola perfecta est." cap. VIII. nullae (sc. voces) vero in utroque se exhibent similes cum aliis nisi in daipason.

sinngemäß entsprechende Ton D wohl zu dem schon berücksichtigten Ton A, nicht aber eigentlich zu G. Ueber das Verhältnis des trotzdem abschließend zu G in Beziehung gesetzten Tones D zu dem andern mit A verwandten D gibt der Micrologus merkwürdigerweise keinen Aufschluß. Somit korrespondieren in einer Oktave stets zwei Töne der Reihe nach: (Anh. B_6).

Diese Aehnlichkeit der Töne findet ihre Begründung in der Quint-Quartstellung derselben innerhalb der Oktav; denn jeder Ton bildet sowohl die Mitte einer Oktav, mit deren tiefem Ton er eine Quint und mit deren hohem er eine Quarte ausmacht, als auch umgekehrt die Mitte einer nächstfolgenden Oktav, zu deren tiefem Tone er im Quart- und zu deren hohem Tone er im Quintverhältnis steht. Beispielsweise ist G in diesem Sinne Mitte der Oktave C—c wie der Oktave D—d: (Anh. B_7).

Mit C teilt G die aufsteigende, mit D die absteigende Bewegung[84]).

So gibt es dem inneren Wesen des Tonsystems gemäß 8 Tonarten, die paarweise in Quintenabstand zusammengehören. Gerade auf die wesensgemäße Zusammenfassung legt Guido größten Wert, was nicht zuletzt auch in der Terminologie zum Ausdruck kommt. Der Grund zur Aufteilung der vier ursprünglichen Tonarten in acht ist rein praktischer Natur, durch den weiten Höhenunterschied und den Abstand der Stimmlage bestimmt. Neben die höhere, als authentische oder Haupttonart bezeichnete Lage tritt eine Quint abwärts die tiefere als Seitenlage, als plagale oder Nebentonart. Die vier Tonarten selbst nennt Guido mit den griechischen Ausdrücken: protus, deuterus, tritus und tetrardus. Er zitiert also: proti authentus vel plaga (plagis), deuteri authentus vel plaga etc.[85]). Ebenso wie die Bezeichnung tonus statt modus infolge der Verwechslungsmöglichkeit mit dem Begriff tonus als große

---

[84]) Wenn im Anfang von cap. IX resümierend gesagt wird: „Supra dictae voces, prout similes sunt, utpote aliae. . . ., aliae. . . ., aliae in utroque, ut C et G, E et h, ita. . . .„ so kann sich letzteres nach Guidos eigener Lehre nur auf die Oktaven beziehen. Die Beispiele sind also ohne Frage falsch überliefert. Es wird zu setzen sein: „ut C et c, E et e."

[85]) cap. XII: „Cum ergo dicatur authentus protus. . . ."

Secunde[86]) weist er in strenger Gründlichkeit, die überall den Kern hervorgehoben und betont wissen will, die herkömmliche Terminologie: modus primus, secundus, tertius etc. als Mißbrauch zurück[87]). Das Guidonische Tonartensystem läßt sich übersichtlich aus folgendem Schema erkennen: (Anh. B8).

Nach der negativen Seite erweisen sich die Tonarten dadurch als in sich geschlossene Komplexe, daß eine in einer bestimmten Tonart geschriebene Melodie völlig ihr eigentümliches Gepräge einbüßt, wenn sie in eine andere Tonart übertragen wird. Läßt man einen Gesang statt in D in E oder F beginnen, so verschieben sich naturgemäß die ganzen Tonverhältnisse, und das musikalische Bild ändert sich von Grund auf. Am ehesten ist eine solche Umschreibung noch möglich bei verwandten, also authentischen und plagalen Tonarten, doch auch hier wegen der nur bedingten Uebereinstimmung nur in beschränktem Maße, wie z. B. D nur durch einen, A aber durch zwei Ganztöne absteigt[88]). Dieser Zusammenhang führt den Verfasser des Micrologus im X. cap. zur Erörterung einer Reihe von Mißständen, die er in der Gesangspraxis wahrnahm. Er tadelt zunächst das falsche, bald zu tiefe, bald zu hohe Singen der Cantoren. Bei der Stelle: „Cum aut de bene dimensis vocibus parum quid gravantes demunt vel adiciunt intendentes." (. . . „aut praedictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes" —) speziell an die Vertiefung der pythagoräischen Terz im Monochordverhältnis von $\frac{64}{81}$ um das didymische oder syntonische Komma $\frac{80}{81}\left(\frac{64}{81} : \frac{4}{5} : \frac{80}{81}\right)$ auf $\frac{4}{5}$ und die Erhöhung des zu tief stehenden Halbtones von $\frac{243}{256}$ um $\frac{80}{81}$ auf $\frac{15}{16}\left(\frac{245}{256} : \frac{80}{81} = \frac{15}{16}\right)$

---

[86]) cap. X: „Hi sunt quatuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant. . ." cf. Oddo, Dialogus: „Modus autem dico de omnibus octo tonis et modis omnium cantuum, qui in formulis per ordinem fiunt, ne si tonos dixeris, dubitatio fiat, an de tonis formularum an de tonis, qui novenaria facti sunt dispositione et divisione, dicatur." (Gerb. I S. 256 a).

[87]) cap. XII: „Abusio autem tradidit latinis dicere pro autento proto et plagis proti primus et secundus etc."

[88]) cf. cap. IX u. X 1;

zu denken, wie R. Schlecht interpretieren will[89]), halte ich für unrichtig; denn in einer bereits angezogenen Stelle aus cap. VI[90]) verwirft Guido die sich am Monochord ergebenden Terzen, womit obige Auslegung in unlösbarem Widerspruch stände. Was er einmal in richtiger Erkenntnis als „consonantia" anspricht, kann er ein anderes Mal nicht als „dissonantia" ablehnen. Auch der Nachsatz „neuman cuiuslibet modi in alium modum pervertunt" gäbe keinen Sinn, da, was Schlecht übersieht[91]), die Partizipien „intendentes" und „remittentes" kausal subordiniert und nicht koordiniert zu ihm stehen. Der Verfasser will vielmehr vor dem unreinen Singen warnen, wodurch der klare Charakter der normalen Tonart verwischt würde und Elemente verschiedener Tonarten durcheinandergeworfen würden. Das gleiche Uebel tritt ein, wenn der Sänger auf einem Tone beginnt, der dem System fremd ist. Guido illustriert das an dem Beispiel der Communio in festo S. Annae „Diffusa est gratia", die nach dem Münchener Codex 14965 also lautet und in dieser Gestalt den Grundgedanken deutlich hervortreten läßt: (Anh. B_9).

Guido bemängelt, daß hier vielfach über „propterea" statt auf F einen ganzen Ton tiefer eingesetzt und demgemäß auch geschlossen würde und daß so die Halbtonlage E—F unter F, d. h. unserem d — es entsprechend verschoben würde, eine Umgruppierung, welche die Diatonik des gregorianischen Chorals nicht zuläßt.

All diesen Aussetzungen ist ein interessanter Exkurs über den Viertelton, die Diesis, eingereiht (subductio), über ihren falschen und richtigen Gebrauch und ihre akustische Berechnung.

Leider ist dieser Passus jedoch einwandfrei als Interpolation nachzuweisen. Die ältesten Handschriften nämlich aus dem 11. Jahrhundert bieten ihn nicht; in dem Codex der früheren Benediktiner-Abtei St. Emmeram, dem jetzigen Münchener Codex 14523 aus dem 12./13. Jahrhundert, ist er erstmals auf einem besonderen Blatte p. 128 nachträglich eingefügt, er scheint also nicht als einfaches Marginale übernommen, sondern von hier in andere Manuscripte übergegangen zu sein, wofür auch interne Gründe sprechen. Auch der anonyme Commentator, der den Micrologus sonst fast

[89]) S. 137 ff.
[90]) cf. oben S. 30 f.
[91]) cf. S. 138.

Wort um Wort ausschreibt, schweigt sich über eine Diesierung vollkommen aus, und Guido selbst erwähnt sie in keinem anderen Werk wieder.

Gegenüber der zwingenden Wucht dieser äußeren Indicien müssen alle inneren Kriterien verblassen, die sämtlich mehr oder weniger dehnbar sind. R. Schlecht[92]) versucht in oft stark anfechtbarer und nicht selten widerspruchsvoller Weise die Stelle mit der Lehre Bernos von der Reichenau[93]) und Guidos eigenen Aeußerungen[94]) in Einklang zu bringen und so bald die Möglichkeit ihrer Echtheit darzutun, bald aber setzt er eine Interpolation aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts voraus und verneint generell ihre praktische Anwendbarkeit auf den gregorianischen Gesang. Gewiß können wir Doppeltöne bei den älteren Theoretikern, in der musica enchiriadis und selbst bei Oddo, nachweisen. Es steht sogar fest, daß Vierteltonstufen[95]) im gregorianischen Gesang de facto gesungen worden sind, eine These, die belegt wird durch das in der doppelten Notation der cheironomischen Neumen und der Buchstabentonschrift a—p offensichtlich zu didaktischen Zwecken geschriebene Meßtonale von Montpellier[96]) aus dem 11. Jahrhundert. Es enthält 5 Zeichen (Epithemata): ⊢, −|, ⌜, ⌝, ⌟, die zur Darstellung von Vierteltönen dienten und die von Gmelch[97]), früher schon von Riemann[98]), Wagner[99]), Vincent[100]), einer eingehenden Untersuchung unterzogen worden sind. Gmelch hat nicht weniger als 1228 Fälle feststellen können, in denen diese Viertel-

---

[92]) Mtsch. f. M.W. 1872, 136 ff.

[93]) Prologus in Tonarium, Gerb. 2, 62 ff.

[94]) De ignoto cantu, Gerb. 2, 49.

[95]) Viertelton hier nicht im Sinne strenger Vierteilung, sondern = kleiner als ein Halbton, ähnlich wie Halbton = kleiner als ein Ganzton genommen.

[96]) Phototypiert in der „Paléographie musicale", Band 7. Tournay 1901—05.

[97]) Gmelch, Joseph, Die Vierteltonstufen im Meßtonale von Montpellier. Diss. Freiburg i. Schweiz 1911. Auch in den „Veröffentlichungen der Gregor. Akademie" Heft 1.

[98]) Handbuch der Musikgesch. Bd. 1, T. 2, S. 73 f.

[99]) Neumenkunde.

[100]) Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien, constaté sur l) Antiphonaire de Montpellier. Revue archéologique, 11. année, Paris 1854, p. 362—372. Ders., Supplément à une précédente note sur l) emploi des quarts de ton dans le chant liturgique. ibid. 12. Année, Paris 1856, p. 669—676.

tonstufen verwendet worden sind. Der überwiegende Teil (905) fällt naturgemäß auf die Sologesänge, steht zwischen den Halbtonstufen vornehmlich in aufsteigender Richtung (1217) und vertritt etwa die Stelle unserer Wechsel- oder Durchgangsnoten, vielleicht auch des Portamento, zuweilen sind aber die Vierteltöne auch selbständig auf eine ganze Silbe verteilt.

Nun berichten ebenfalls mittelalterliche Theoretiker[101]) von Intervallen, die kleiner sind als der Halbton (Diesen). Diese Berichte fußen alle auf Boetius, und man hat den Eindruck, daß es sich in den Diesis-Zitaten nur um ein traditionelles, doctrinäres Lehr- und Erbstück handelt. Es muß selbst fraglich erscheinen, ob die Praxis den Anstoß zur Uebernahme dieser subtilen Berechnungen gegeben hat. Immerhin ist es beachtlich, daß, historisch gesehen, die spätere Einführung chromatischer Töne von dem Studium der Boetianischen Chromatik und Enharmonik ausgeht, eine Beeinflussung, der ja Guido am wenigsten unterliegt. Er ist von allen am vorsichtigsten und ablehnendsten. Und es ist kein Zufall, daß uns der Kommentator des Meisters klar bezeugt, daß dessen System nur die Diatonik, das des-Boetius aber auch die Chromatik kenne[103]). In der Tat kann sich eine ungetrübte Blickrichtung, die Spitzfindigkeiten verschmäht, des Eindrucks nicht erwehren, daß die doch sehr instruktive Erörterung über die Diesis nicht so recht in die schlichte, straffe Theorie Guidos paßt. Die einfachste, unkomplizierteste Lösung wird auch hier die richtige sein.

---

[101]) cf. Regino Prumiensis, De harm. Instit., Gerb., 1. 244.
Engelbertus Admont., De musica tract., Gerb., 2. 312.
Simon Tunstede, Coussem. 4, 215 f.
Marchettus de Padua, Lucidarium, cap. 5 ss., Gerb. 3. 73 s.
Joannes Keckius, Introductorium, cap. 2,. Gerb. 3, 323.
Cuiusdam Carthusiensis tract. de musica plana cap. 8, 4. (Coussem. 2, 465.)
Tinctoris, Diffinitorium musices.

[102]) Inst., lib. 3, cap. 6 ss. (Friedlein, p. 277 ss.)

[103]) Vivell, Comm. anon. p. 11.: „Sciendum est enim, quod cum duae tantum sint maneriae semitoniorum — sonum maius et alterum minus — maius quidem semitonium in monocordo est Boetii, minus vero in monocordo Guidonis, quo in omni cantu utimur: aliud vero a nostro cantu penitus excluditur." p. 41.: „Ob hoc enim Guido monochordum suum fecit diatonicum, quia maxime duos tantum tonos continuaret."

Freilich, die textliche Angliederung ist bestechend. Unmittelbar an das vorhergehende Satzgefüge wird die Interpolation durch ein fortführendes „vel" spielend angeschlossen. In einer Identifizierung mit dem Autor des Gesamtwerkes schließt der Interpolator mit einer Entschuldigung, die treffend auf den Anfang des 20. Kapitels vorgreift. Der strenge guidonische Ton ist überraschend gut getroffen; nur die plötzlichen vier breiten Metaphern könnten stutzig machen. Formell gehört diese Interpolation sicherlich zu den geschicktesten, welche die moderne Interpolationenforschung kennt, sodaß man a priori kaum an eine solche denken würde.

Und doch, läuft nicht nach Entfernung des Abschnittes „vel quasdem faciumt subductiones — apponunt tonum" der Text in der Anführung des Beispieles „Diffusa est gratis" zwanglos und sinngemäß weiter? Ist nicht das Einschiebsel schon dadurch deutlich als solches charakterisiert, daß zur Wiederherstellung des Zusammenhanges der unterbrochene Gedanke „aut in loco, qui vocem non recipit, inchoant" in dem Satze, „Sunt etiam nonnulli, qui ubi debuerant semiditonum (corrig. semitonium) admittere, apponent tonum" wiederaufgenommen und fortgesetzt wird und werden mußte, eine Auffassung, mit der auch die des anonymen Commentators[104]) sich voll deckt.

Daß eine Interpolation vorliegt, ist nicht von der Hand zu weisen. Stilistische Eigentümlichkeiten und materielle Bedenken würden allerdings kaum die Sphäre des Hypothetischen verlassen, wenn nicht die Ausweise der Kodices ausschlaggebend die Evidenz dartäten.

Für eine feste zeitliche Datierung der Interpolation fehlen uns noch nähere Anhaltspunkte, welche vielleicht eine genaue Untersuchung und Vergleichung der Handschriften noch erbringen wird. Der Inhalt weist auf die musica ficta, die Mensuralmusik, hin, die ja auch den gregorianischen Gesang zu beeinflussen suchte, in das 13./14. Jahrhundert, vielleicht in die Zeit des Marchettus von Padua. Die Vermutung liegt nahe, daß der Interpolator infolge der klugen, fast unauffälligen Texteinreichung bewußt durch seine Fälschung die allseits anerkannte Autorität Guidos den neuen Ideen anpassen und nutzbar machen wollte.

---

[104]) cf. Vivell, Comm. anon. p. 35.

Man hat eingewandt[105]), daß nach Ausscheidung der Diesis-Interpolation das 10. Kapitel des Micrologus wenig oder fast nichts Besonderes mehr böte und die infolge der Ueberschrift „De modis et falsi meli agnitione et correctione" gehegten Erwartungen nciht erfüllt werden. Allein diese Art der Betrachtung entspringt völlig irrigen Voraussetzungen; denn dieses Kapitel dient in erster Linie rein praktischen Zwecken. Es geht auf die schon gekennzeichneten Fehler im Gesange ein, die gegen die im 9. Kapitel unterstrichene Einheit der Einzeltonarten verstoßen, und klingt in einem Appell an die unablässige Uebung des Sängers aus.

Fällt somit die Diesis für die Musiklehre Guidos fort, so ist seinen Ansichten über das b molle um so größere Wichtigkeit beizumessen. Seine unfreundliche Stellung diesem Tone gegenüber wurde schon gestreift. Sie findet bezeichnenderweise ihre Erklärung in der durch das b molle bewirkten Lockerung und Durchbrechung des festen Tonartengefüges. Einzig die Vermeidung des tritonus f—h kann den Gebrauch des b molle rechtfertigen. Erfolgt dieser — rein chromatisch innerhalb derselben Tongruppe ist er natürlich ganz zu verwerfen — häufiger, so wird leicht insofern ein falscher Eindruck erweckt, als G—g den Charakter der ersten, a—a den der zweiten und b—b den der dritten Tonart annimmt,

a b

wodurch die ursprüngliche Ordnung der Tonarten über den Haufen gestürzt würde: (Anh. B10).

Aus diesem Grunde empfiehlt Guido — und das entspricht überhaupt seiner Grundtendenz — alles statt auf D E F mit b molle auf a ⊓ c mit dem Halbtonschritt f zu schreiben, eine Transposition, welche alle Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten behebt: (Anh. B11).

Spielt das b molle vorwiegend in der Leiter F—f eine Rolle, so ist bei allen Tonarten noch der Finalton besonders ins Auge zu fassen. In den mannigfachen melodischen Differenzierungsmöglichkeiten stellt er gewissermaßen den ruhenden Pol dar. Da er länger ausgehalten wird, prägt er sich tiefer dem Gedächtnis ein. Zu ihm stehen in einer der sechs Konsonanzrelationen der Anfang des ganzen Stückes, die Schlüsse und meist auch die Anfänge der

[105]) cf. Hermesdorff, S. 51 f. Anm. 3.

kleineren Abschnitte (distinctiones). Eine Ausnahme macht die zweite authentische Tonart, in welcher der Gesang nicht selten mit der kleinen Sext des Schlußtons anhebt, wie im folgenden von Guido selbst zitierten Beispiel: (Anh. B 12).

Weil man den Anfang des Folgenden nicht kennt, wohl aber am Schlusse das Vorhergehende überschaut, so liegt auf dem Finalton der Hauptnachdruck, ähnlich wie auf den Endsilben der Wörter in der Grammatik. Er ist bestimmend für das Gepräge der Tonart und bietet den Kundigen eine sichere Handhabe. Die strenge Regel schreibt als Finaltöne D, E, F, G, die Grundtöne der vier authentischen Tonarten, vor, da diese die geeignetste Stellung besitzen für den Umfang der Stimmführung, der nach unten eine Quinte und nach oben eine Oktave vom Grundton aus betragen soll.

Die durch die Finaltöne vermittelte Bestimmung der Tonarten hat man technisch vereinfacht durch Aufstellung von charakteristischen Memorierformeln, von denen dem frühen Mittelalter eine ganze Reihe geläufig waren[106]), von denen Guido aber nur eine für die erste authentische Tonart (in D) erwähnt: (Anh. B 13).

Solche Tonsätzchen passen in ihren typischen Wendungen auf die Tonart wie ein Kleidungsstück auf seinen Träger[107]).

Natürlich kommen in gleichem Sinne dem Choral entlehnte Verse zu den Responsorien der Nokturnen, Psalmen aus den Offizien usw. in Betracht, zumal ja schon der Schlußton entsprechend der Liturgie diesen angeschlossenen Sätzen angepaßt sein muß[108]).

Ebenso charakteristisch wie die Bildung des Schlusses ist die der Kadenzen. Während die authentischen Tonarten aus bestimmten, von Guido nicht weiter dargelegten Gründen keine Kadenzen über die Oberquinte hinaus zulassen, ist bei den plagalen die Oberquarte die Höchstgrenze, und zwar durchgängig bei den plagalen des Protus (in A) und Tritus (in C) die Terz, bei denen das Deuterus (in H) und des Tetrardus (in D, Mitte G) die Quart.

---

[106]) cf. Oddo, Tonarius (Gerb. I p. 249 bss.).

[107]) Kap. XIII: „sicut saepe ex aptitudine corporis, quae cuius sit tunica, reperimus."

[108]) cap. 11.: „Deinde si eidem cantui versum aut psalmum aut aliquid velis subiungere, ad finalem vocem permaxime opus est coaptare."

Ein weiteres Kriterium zur Bestimmung der Tonart ergibt ihr Umfang. Die authentischen Tonarten pflegen nur einen Ton unter die Schlußnote abzusteigen, was jedoch beim authentischen Tritus (in F) wegen des darunterliegenden Halbtonschrittes nicht statthaft ist, aufwärts aber über eine ganze Oktav sich zu erstrecken. Die plagalen dagegen bewegen sich eine Quint nach oben und unten, wobei unter Quint jedenfalls die mit dem Grundton verwandte zu verstehen ist. Der durchschnittliche Umfang eines Gesanges betrug also eine Oktav. Daß jedoch in der damaligen Praxis von kompetenter Seite (cap. XIII.: „auctoritate tribuitur") auch ein weiterer Umfang, aufwärts in den plagalen Tonarten bis zur Sext und Septime, in den authentischen bis zur None und Dezine, zugestanden wurde, bestätigen Oddo[109]) wie Guido[110]), wenn sich auch beide für die strenge Ambitus-Theorie entscheiden. Statistische Erhebungen, die Krasuski an einem Graduale aus dem 12. Jahrhundert (Codex lat. nouv. acquis. 1235 der Nationalbibliothek zu Paris) angestellt hat, zeigen, daß diese Theorie, die wohl aufs engste mit der Scheidung zwischen authentischen und plagalen Tonarten zusammenhängt, nicht aus der Praxis eliminiert ist, sondern eine Norm darstellt, welche den Theoretikern für schöpferische Neubildungen eine allgemein bequeme und durchführbare Stimmlage garantieren sollte, während man in einräumenden Zusätzen die offenen Widersprüche mit der historischen Praxis auszugleichen suchte[111]).

Die aufgeführten Merksätze zur Erkennung der Tonart besitzen natürlich im einzelnen je nach den konkreten Umständen sehr ver-

---

[109]) Dial. de mus. 7 D: „Verumtamen, quot vocibus cantus fieri debet, adiunge. etc." M: „Alii asserunt octo, alii novem, alii decem" etc. (Gerb. I. p. 257 a, b). De mus: „Ecclesiactica autem consuetudo tradidit, ut a fine suo nullus cantus plus quam ad octavam surgat: quod cum fit, idem cantus ad octavam a fine consurgit, rarissime et nonnisi in prolixioribus cantibus plus a secunda a fine descendat" (Gerb. I 271 b).

[110]) cap. XI.: „A finali itaque voce etc.", cap. XIII.: „Memineris praeterea etc."

[111]) cf. Krasuski, Florian, Ueber den Ambitus der Gregorianischen Meßgesänge.
Diss. Freiburg (Schweiz) 1903.
Auch „Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz" (herausgeg. v. P. Wagner), 2. Heft, ibid. 1903.

schiedenen Wert; so wird bei häufigem Wechsel der Höhenlage eine Entscheidung namentlich zwischen authentischer und plagaler Tonart sehr schwierig sein. Erhöhte Bedeutung kam ihnen infolge des Mangels einer sicheren Fixierungsmöglichkeit zu, aber auch nach Schaffung derselben konnten sie das Verständnis sehr erleichtern.

Wie für Guidos Tonsystem, so geben auch für seine Tonartenlehre die Oddonischen Schriften die unmittelbare Vorlage ab. In die noch immer ungeklärte Frage nach der Genesis der Kirchentonarten spielen sowohl die Praxis der Zeit wie Reminiszenzen aus der antiken Musiktheorie hinein und nicht zuletzt byzantinische Einflüsse, von denen neben den allgemein kirchen- und speziell liturgiegeschichtlichen Beziehungen zwischen Orient und Occident schon die Terminologie: protus, deuterus etc., authentus, plagis Zeugnis ablegen. Seit dem erstmaligen plötzlichen Auftauchen der Kirchentonarten in der Literatur des Abendlandes bei Flaccus Alkuin bildet die Klarstellung ihrer Wesensverschiedenheit und Singularität Ziel und Sinn ihrer Entwicklung. Auf diesem Wege bedeuten die Oddonischen Schriften einen wichtigen Markstein. Ihre ausgereiften Lehren konnte und mußte Guido übernehmen. Man braucht nur die Abschnitte 6—18 aus dem Dialogus (Gerb. p. 256 ss.) mit den Kapiteln 7—13 aus dem Mikrologus zu vergleichen, um die innere Uebereinstimmung und historische Zusammengehörigkeit zu erkennen. Bei Guido ist das Schema abstrakter, mehr losgelöst vom gesanglichen Inhalt, im ganzen straffer und einheitlicher herausgearbeitet. Seine Darstellung ist kompakter, übersichtlicher, nirgends aber sklavisch abhängig, sondern der ganzen Form nach durchaus selbständig, dabei reich an neuen Gedanken und Wendungen. Gewisse Richtigstellungen scheinen unmittelbar auf Oddo gemünzt zu sein und ebenso auf seine Vorgänger, so die Ausführungen über den Begriff „Differentia", den Oddo in dem doppelten Sinne als „Tonintervall"[112]) und als „Kadenzformel"[113]) in herkömmlicher Weise faßt. Mit Rücksicht darauf betont Guido mit Recht: „caeterum abusive dicitur"[114]) und verwendet diesen terminus garnicht, sondern benutzt für die Bedeutung „Kandenzformel" den terminus

---

[112]) cf. Gerb. I. p. 255.

[113]) Dial. De mus. 13. (Gerb. 1, 261 a). cf. Tonarius Domni Oddonis (Gerb. 1 p. 248).

[114]) Microl. cap. VIII.

„distinctio“[115]). Die scharfe Ablehnung der Bezeichnung „tonus“ statt „modus“[116]) und der reihenweisen Aufzählung der Tonarten[117]) scheint gleichfalls Oddo zu gelten.

b.) Aesthetik der Kirchentonarten.

Der Charakter der Tonarten als fester, in sich geschlossener tonlicher Komplexe ermöglicht es, mit ihnen bestimmte Gefühlswerte zu verbinden und sie so zum Ausgangspunkt ästhetisch-tonpsychologischer Betrachtungen zu machen. Guido ist der erste, der uns Nachrichten hiervon übermittelt; doch ist aus seiner Fassung zu schließen, daß derartige Erörterungen s. Zt. nicht mehr fernlagen[118]). Für diese Seite der Tonarten verwendet Guido mit Vorliebe den Ausdruck „tropus“. In einer treffenden Sacherklärung, deren verbaler Zusammenhang ihm freilich nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein scheint (tropus = mores), vergleicht Guido die Eigentümlichkeiten der Tonarten mit den typischen Eigenschaften der verschiedenen Völker. Wie der Ethnologe die einzelnen Rassen auf den ersten Blick zu bestimmen vermag, so der geschulte Musiker die Tonarten. Dieser Gedanke geht, von der antiken Theorie selbst als dem Mittelalter primär unbekannt abgesehen, auf Boetius zurück[119]).

---

[115]) Uebrigens trifft die Verbaldefinition: „Differentia autem idcirco dicitur, eoquod discernat seu separet plagas ab authentis“ insofern als zu einseitig nicht zu, als die Kadenzformeln ein Unterscheidungskriterium für alle Tonarten abgeben.

[116]) cf. Dial. de mus: Gerb. I, p. 257 b, 259 b.

[117]) Dial. de mus: Gerb. I. p. 259 ss.

[118]) Kap. 14, Abschn. I.

[119]) Boetius, Inst. mus. I. 1. Frdlein p. 180: „Hinc etiam morum quoque maximae permutationes fiunt. Lascivus quippe animus vel ipse lascivioribus delectatur. Rursus asperior mens vel incitatioribus gaudet vel incitatioribus asperatur. Hinc est, quod modi etiam musici gentium vocabulo designati sunt, ut lydius modus et phrygius . . . Gaudet vero gens modis morum similitudine.“ p 181: „Cum ergo per eas (sc. aures) rhythmi modique ad animum usque descenderent, dubitari non potest, quin aequo modo mentem atque ipsae sunt, afficiant atque conforment. Id. vero etiam intelligi in gentibus potest. Nam quae asperiores sunt, Getarum durioribus de'ectantur modis, quae vero mansuetae, mediocribus.“

cf. Regino Prum. De Harm. Inst. Gerb. 2 p. 235 a, b,

So nahe in diesem unmittelbaren Anschluß an Boetius eine Bezugnahme auf die ja auch von Boetius schon nicht mehr richtig erfaßten antiken Skalen und ihre ästhetische Wertung gelegen hätte, so verzichtet doch Guido völlig darauf, ebenso wie auf die antike, an die Bezeichnungen der Volksstämme angelehnte Namengebung, ein Vorzug, den Guido im Gegensatz zu den übrigen Theoretikern mit Oddo teilt und der schon äußerlich dokumentiert, daß ihm die grundlegenden Unterschiede zwischen den alten und mittelalterlichen Tongruppierungen nicht entgangen sind. Mag sein, daß der Gedanke einer ästhetischen Auswertung überhaupt, von dem Oddo ja noch nichts weiß, in der Zwischenzeit von der Antike her inspiriert ist und so indirekt Guido beeindruckt hat. Für ihn ist lediglich die Praxis richtunggebend, ein Standpunkt, den seine Tonartenlehre klar und unbeirrt verfolgt.

Wenn Guido z. B. an der Tonart in E den sprunghaften Charakter („Fractis saltibus delectetur") hervorhebt, so ist das gewiß empirisch-tonal bedingt, durch das Bestreben nämlich, die auf den Halbton e—f folgenden drei Ganztonschritte durch sprunghafte Melodieführung zu umgehen, wie es Engelbert von Admont ausdrücklich bezeugt[120]).

Gefühlsmäßiger ist der Stimmungsgehalt der übrigen Tonarten wiedergegeben. So betont Guido bei der Tonart in C das Freudenvolle (voluptas), bei der in G die Geschwätzigkeit (garrulitas) und bei der in D (Mitte G) die Lieblichkeit (suavitas).

Diese in der Musiktheorie des Mittelalters durchaus neuartige Charakteristik, die von späteren ergänzt und mit antiken Idiomen mannigfach durchsetzt wird, enthält, obwohl eine Aesthetik der alten Tonarten infolge ihrer tatsächlichen gegenseitigen akustischen Differenzierungen mehr real unterbaut ist als eine solche unserer modernen Dur-Moll-Skalen, gleichwohl einen starken subjektiven Einschlag; denn außer dem reinen Melos bestimmen noch andere

---

[120]) De mus.: „sed in secunda et tertia specie diapente, ubi tres toni semitonium praecedunt vel sequuntur, durior et asperior est fragor consonantiae. Unde etiam dicit Guido, quod tertius habet saltus fractos et sic eius cantus est impetuosus" Gerb. II. p. 340.a. cf. Oddo, Gerb. 1. 260: „Quia autem prope finem tres habet tonos, in descensione vel ascensione potius saliendo quam gradiendo vadit."

Momente, wie Rhythmus und Vortragsart, das Gepräge einer Melodie wesentlich. Daß solche ästhetische Erörterungen in der Regel nur Akstraktionen des einzelnen aus bestimmten Gesängen sind, ohne den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, wird ein Blick auf die widerspruchsvollen Aeußerungen der verschiedenen Theoretiker bestätigen[121]). Allerdings können sich solche Wertungen nicht selten traditionell fest konsolidieren. Vielleicht ist diese Relativität schon dem Praktiker Guido aufgedämmert, da er die Aesthetik nur kurz und unvollendet streift, nicht mit der üblichen Breite und Gewichtigkeit ausführt.

3.

Die Lehre von der Melodiebildung.

Nachdem Guido in cap. I.—XIV. die allgemeinen Grundlagen der Musik, Tonsystem und Tonartenlehre dargelegt hat, wendet er sich in cap. XV.—XVII. ihrer praktischen Anwendung in der Melodiebildung zu. Eine passende Ueberleitung geben ihm Ausführungen über die „virtus", die Macht und Bedeutung der Musik, die an die Aesthetik der Tonarten anschließen, ein Zusammenhang, der ja bereits durch die gemeinsame Abhängigkeit beider Gedankenreihen von dem Prooemium zu der „Institutio musica" des Boetius[122]) gegeben ist. Guido verweist zunächst auf die Analogie in der Aufnahme und im physiologischen Prozeß der Sinnesreize und bringt dann die alten Anekdoten vom liebestollen Jüngling aus Boetius, Inst. mus. cap. I. (Friedlein p. 187 s.) und von der Heilung eines Wahnsinnigen durch den Gesang des Arztes Asklepiades und der Besänftigung Sauls durch das Zitherspiel Davids aus dem den M. Terentius Varro[123]) excerpierenden Cassiodor, de artibus ac disciplinis liberalium litterarum, V. 9. (Gerb. I p. 18. b s)[124]). Auch hier ist bemerkenswert, daß Guido bei seiner Anlehnung an Boetius auf die speziell auf die antike Musik zuge-

---

[121]) cf. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters, S. 234 ss. Wolf, Joh., Anonymi cuiusdam codex Basiliensis. Vtlj. f. M.W. 9. Jahrg. Leipzig 1893.

[122]) Inst. mus. I. 1.: „Musicam naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere."

[123]) cf. Holzer, E., Varronia. Ulmer Gymnasialprogramm 1890, cf. Isidor v. Sevilla, Ethymol. I. III. cap.
III. Gerb. I. 20 b.

[124]) cf. Carolus, Quaestiones in musicis scriptoribus, imprimis de Cassiodoro et Isodoro. Diss. Gießen 1899.

schnittenen Details nicht eingeht, obwohl er noch wenige Sätze vorher die ästhetische Wirkung des in Frage kommenden authentischen Deuterus (des Phrygischen) auseinandergesetzt hat. Ein Vergleich, wie Regino von Prüm (Gerb. I p. 235), Aegidius Zamorensis (Ars. mus. cap. 13, Gerb, II. p. 387 a), Engelbert von Admont (de mus, tract IV, cap. 3, Gerb. 2, 340 a) und andere die gleiche Stelle behandeln, rückt die Selbständigkeit und freie Blickrichtung Guidos in das rechte Licht.

a) Die Komponenten der Melodiebildung:

α) objektiv:

αα) Das Melos.

Wichtige Aufschlüsse zur Melodik enthalten bereits Guidos frühere Ausführungen, so die Intervallenlehre, namentlich die Betonung der Finalis, welche für die Entwicklung des Tonalitätsbegriffs grundlegend ist.

Eine Analyse des Baues einer Melodie (Versikel, Antiphon, Responsorium)[125]) ergibt als wesentliche Bestandteile: „Einzeltöne (phtongi, soni), Silben (syllaba = unus, duo vel tres soni), Neumen (neuma = syllaba sola vel duplicata = pars cantilenae) und Distinctionen (distinctio = pars una vel plures). Ihre Differenzierung muß sich im Vortrag genau ausprägen, insofern die Silben zusammenhängend, die Neumen ebenfalls ohne merkliches Absetzen der Stimme und erst die Distinktionen mit einem größeren Atemholen (congruus respirationis locus) wiedergegeben werden sollen.

Schon hier erinnert Guido stark an Oddos „Musica". Gerb. p. 275 b ss. gibt letzterer eine genaue Aufführung der Elemente der Melodik und legt die Terminologie für syllaba, pars, distinctio in dem gleichen Sinne fest, wie sie Guido übernommen hat[126]). Dagegen stammt der terminus pars = neuma aus der musica enchiriadis[127]).

Wie die einzelnen Tonverbindungen in ihrer Zusammensetzung zu Silben nur in den sechs Intervallen gestattet sind, so walten auch in der Gruppierung der Neumen Beziehungen ob, die Guido in einem Schema übersichtlich zusammenfaßt. (cap. 16.). Abgesehen

---

[125]) cf. Oddo, De mus. Gerb. I. p. 275 ss.

[126]) Ibid. 275 b. s. cf. 257 b.

[127]) Gerb. p. I, 179 b.: „Exempli gratia, usitata neuma regularis ad primum tonum haec est. (ähnlich 181 a, 226 etc.).

von den einfachen (neumae simplices) und den denselben Ton wiederholenden Neumen (neumae repercussae), unterscheidet er Höher-, Tiefer-, Neben-, Zwischen- und Mischstellung der Neumen.

1. Eine übergestellte Neume (motus praepositus) steigt stets über die vorhergehende hinaus.

2. Umgekehrt steigt die untergestellte Neume (motus suppositus) abwärts, während

3. Die nebengestellte (motus appositus) auf der gleichen Tonstufe beginnt.

4. Zwischengestellt (motus interpositus) ist die Neume, wenn sie innerhalb der vorhergehenden sich bewegt.

5. Eine Mischung liegt vor, wenn eine Neume teils innerhalb der vorausgehenden, teils über oder unter ihr steht (motus commixtus).

Ferner ist eine Gleichartigkeit (motus ex similibus) vorhanden, wenn beide Neumen gleiche Tonzahl und gleiche Intervalle aufweisen. Eine Unähnlichkeit (motus ex dissimilibus) aber läßt sich nach den Gesichtspunkten der Höhe und Tiefe (laxatione et acumine), der Anzahl der Töne (augmento et detrimento) und der Verschiedenheit der Intervalle (modorum qualitate), feststellen, wobei kleine und große Sekunden und Terzen miteinander wechseln, da ja Quart- und Quintsprünge in gleicher Richtung in der mittelalterlichen Theorie verboten waren. In allen Kategorien kommen wiederum die Kombinationen: Arsis (Aufsteigen) und Thesis (Absteigen), Thesis mit Arsis, Arsis mit Arsis, und Thesis mit Thesis vor.

Schema der Neumenverbindung.

A.) Höherstellung:

I. gleichartig:

1. Arsis mit Arsis,
2. Thesis mit Thesis,
3. Arsis mit Thesis,
4. Thesis mit Arsis.

II. ungleichartig:

1. nach Höhe und Tiefe:

a) Arsis mit Arsis,
b) Thesis mit Thesis,

c) Arsis mit Thesis,
d) Thesis mit Arsis.

2. nach Zahl der Töne:
a) Arsis mit Arsis,
b) Thesis mit Thesis,
c) Arsis mit Thesis,
d) Thesis mit Arsis.

3. nach der Art der Intervalle:
a) Arsis mit Arsis,
b) Thesis mit Thesis,
c) Arsis mit Thesis,
d) Thesis mit Arsis.

B. Tieferstellung:
ebenso.

C. Nebenstellung:
ebenso.

D. Zwischenstellung:
ebenso.

E. Mischstellung:
unbestimmt.

Beispiele bietet der Traktat „De musica antica et nova" aus dem Codex 318 zu Montecassino[128]), den Coussemaker ins 9. Jahrhundert verlegt. Da eine wörtliche Uebereinstimmung des 86. Kapitels mit dem Guidonischen Text festzustellen ist, so nahm O. Fleischer[129]) an, Guido habe diese Quelle ausgeschrieben. In der Tat aber liegt das Verhältnis umgekehrt, da der Codex nicht aus dem 9., sondern erst aus dem 11. Jahrhundert rührt. Unter Verwertung von Anregungen und Ansätzen aus der „musica" Oddos[130]) verfaßte Guido erstmals ein solches Schema, das den Schülern einen Begriff von der reichen Fülle melodischer Veränderung vermitteln und im Sinne des Meisters nicht nur eine trockene

---

[128]) Veröffentlicht in E. Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge.

[129]) Fleischer, Oskar, Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesänge u. Tonschriften, Teil II. — Das altchristl. Recitativ und die Entzifferung der Neumen. Leipzig 1897. p. 86.

[130]) Gerb. I. p. 276. b. ss.: „musica syllaba etc." vergl. die Begriffe arsis, thesis, elevatio, depositio, syllaba simplex, repercussa,

Klassification sein, sondern die Schüler zu praktischer Anwendung anspornen sollte[131]).

Ueberhaupt strebt Guido in der Formenlehre möglichste Abwechslung, Vermeidung von Monotonie an, so auch in der Verteilung der Sprachsilben auf die Neumen[132]). Das ganze 15. Kapitel des Micrologus durchzieht der Widerstreit zwischen prosaischen und metrischen Gesängen. Sind erstere entsprechend dem sprachlichen Untergrund in allem freier, weniger kunstvoll und gebunden gestaltet, so nähern sich die metrischen Gesänge der Regelmäßigkeit der Versbildungen. Bei den concentischen Kompositionen ist also die straffe Gliederung von Bedeutung, und diese zeigt sich vor allem in der Kadenzbildung. Es ist interessant, zu verfolgen, wie Guido hier das Wesen des Variationsprincips erfaßt hat und bei der Kadenzierung verwendet wissen will[133]). Desgleichen tritt das Prinzip der Umkehrung in der Folge der Einzeltonstufen wie sprungweise deutlich hervor[134]).

ββ Der Rhythmus.

Während über die Fragen der Guidonischen Melodicbildung, welche das rein Melodische berühren, im allgemeinen Klarheit und Einmütigkeit der Auffassung herrscht, steht das Rhythmus-Problem im Zentrum leidenschaftlicher Kontroversen nicht nur der Guidoforschung, sondern der Choralforschung überhaupt. Alle

---

interpositio, p. 280 a: Haec autem pauca de musicis syllabis diximus, ut quam plures varietates consonantiarum paucis fiant vocibus aliquo modo monstraremus atque ut eum, qui antiphonarium per monchordi litteras notare debet qualiter eas distribuat, doceremus." Im übrigen verzichtet Oddo auf eine Schematisierung: „qualiter autem ipsi motus dispertiantur in syllabas, cantorum judicio et usui praetamitto". Gerb. p. 277 b. Hier liegt der unmittelbare Anknüpfungspunkt Guidos.

[131]) Cap. 15. Variabuntur hae vel omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de dissimilibus secundum laxationis et accuminis varias qualitates."

[132]) Ibid.: „Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas."

[133]) Ibid.: Oportet ergo, ut more versuum distinctiones aequales sint, et aliquotiens eaedem repetitae, aut, aliqua vel parva mutatione variatae, et cum plures fuerint duplicatae, hebentes partes non nimis diversas, et quae aliquotiens eaedem transformentur per modos, aut similes intensae et remissae inveniantur."

Anschauungen haben das 15. Kapitel des Micrologus herangezogen und in ihrem Sinne gedeutet, gewiß ein Beweis für die Schwierigkeit und Dehnbarkeit seiner Interpretation.

In der Bedediktinerschule zu Solesmes[135]) als der Vertreterin der Ansicht von dem Gleichmaß der Bewegung ließ Dom-Pothier[136]) einseitig nur den tenor (= Zeitwert) als mora ultimae vocis (Cap. 15) gelten. Entschiedener noch tut sein Schüler Dom Mocquerau[137]) in völliger Verkennung der historischen Tatsachen die eindeutigen Zeugnisse bis zum 11. Jahrhundert als der Mensuralmusik angehörend ab. Das Motiv seines Meisters von der mora ultimae vocis als einer Verlängerung der jedesmal letzten Note, angezeigt durch einen leeren Raum, widerlegt Mocquerau mit Recht als der Praxis unbekannt; denn die mora ultimae vocis darf keine so pressende und systematische Auslegung erfahren (erwähnen sie doch außer der ganz singulären Stelle aus den Scholien zur Enchiriadis[138]) nur Guido und seine Kommentatoren), sie ist vielmehr im Sinne unseres Rallentando zu fassen. Ganz ähnlich hat Vivell[139]) und schon früher Kornmüller[140]), eingewandt, die Ausführungen Guidos im 15. Kapitel bezögen sich ausschließlich auf metrische Gesänge[141]) und seien folglich für Erwägungen über Choral-

[134]) Ibid.: „Item, ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat ac per eadem vestigia recurrat. Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum, in puteo nos cum imagine nostra contra speculamur."

[135]) cf. Rousseau, L'Ecole grégorienne de Solesmes. Tournay 1910.

[136]) cf. außer den „Mélodies grégoriennes (cf. Belluz, Felix. Etude bibliographique sur les Mél. Grég. de D. J. Pothier): „La virga dans les neumes". Tournay 1882.

„De l) influence de l'accent tonique latin et du cursus sur la structure mélodique et rhythmique de la phrase grégorienne." In: Paléographie musicale III.

[137]) „Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rhythme grégorien."

„Le nombre musical grégorien ou Rhythmique grégorienne. 1. Bd. 1908.

[138]) Gerb. I. p. 182 cf. als Quelle hierzu Augustinus libr. musicae III (Migne, P. L. 32, 1115 ss.).

[139]) cf. p. 10.

[140]) cf. p. 8.

[141]) cf. „more perdulcis Ambrosii". (Oddo, de mus: „Sanctus vero Ambrosius in sola dulcedine mirabiliter laboravit." Gerb. 1. 276).

rhythmik ausgeschaltet, und dies durch Zitate aus dem Commentarius anonymus und aus Aribos „Caprea" zu erhärten versucht. Das ist insofern richtig, als Guidos Tendenz tatsächlich auf Neukomposition, nicht auf historisierende Analysen hinausläuft. Das hindert aber nicht, bei vorsichtiger, allseitig vergleichender Interpretation auch für die Choralwissenschaft gewisse Anhaltspunkte aufzuzeigen. Des weiteren hat Vivell den oratorischen Rhythmuscharakter des alten Chorals dadurch zu stützen versucht, daß er nach Analogie aus Aribo, Commentarius anonymus, Johannes de Muris und Anonymus-Coussemaker, Scr. II. p. 490, Guidos Vergleichung der Neumen mit den Versfüßen ins rein Melodische umbog, sodaß eine Länge als Ganzton-, eine Kürze als Halbtonschritt zu werten sei. Namentlich die von Vivell dem anonymen Commentator zugewiesene Vorrangstellung sollte diesen Beweis unterstreichen. Allein die Lösung ist auch hier eine andere. Den rechten Weg weisen nicht die nachfolgenden, sondern die vorguidonischen Zeugnisse[142]). So stellt sich heraus, daß die späteren Theoretiker der Choraldekadenz der alten Lehre fremd gegenüberstanden und daher auf jenen Ausweg verfielen. Wie wenig Anspruch auf Richtigkeit diesem zukommt, dürfte schon daraus hervorgehen, daß bei Bildung eines von Guido ausdrücklich genannten Daktylus zwei unmittelbar aufeinander folgende Halbtöne zutage treten, was ja Guido streng verpönt[143]).

Im Gegensatz zu den konservativen Benediktinern stehen die modernisierenden Jesuiten: Lambillotte[144]), Dechevrens[145]), Artigarum[146]), Gietmann[147]), Fleury[148]), Bonvin[149]). Sie deuten die Angaben Guidos mensualistisch und taktmäßig.

[142]) cf. Peter Wagner, Neumenkunde. 2. Aufl. Leipzig 1912, S. 353 ff.

[143]) cap. VIII.: „utramque autem b. in eadem neuma non iungas."

[144]) „Quelques mots sur la restauration du chant liturgique" 1855. „Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien restauré d'après la doctrine des anciens et les sources primitives" 1855.

[145]) „Les vraies mélodies grégoriennes." 3 Bd. Paris 1902. „Le rhythme grégorien. Reponse a Mr. Pierre Aubry." Annecy 1904. Composition musicale et composition literaire 1910.

[146]) „Le rhythme des mélodies grégoriennes" Paris 1899.

[147]) „Wahrheit in der gregorianischen Frage." Paderborn 1904.

[148]) „Ueber Choralrhythmus. Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen." (Deutsch von Bonvin). Beihefte der I. M.G. 2. Folge. Heft 5, Leipzig 1907.

[149]) Siehe Literaturverzeichnis. S. 4.

Letzteres, aber rhythmische Aequivalenz der Neumen nehmen an: Fleischer[150]), Houdard[151]), Bernoulli[152]).

Sie legen den Nachdruck auf den Satz Guidos, der die Melodieteile mit dem Vers vergleicht: mit den Buchstaben, Silben, Füßen und Versen und die Parallele weiterführt auf die innere Beziehung. Durchgreifende Gesetzmäßigkeit und Symmetrie werden verlangt, sowohl bezüglich der Notenzahl, wie des rhythmischen Wertes. Insbesondere soll die Gruppierung der Neumen stets eurhythmisch erfolgen, nach bestimmten Maßen, wie 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 2 : 3, 3 : 4; Verhältnissen, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang zu den gleichen akustischen Intervallwerten zu stehen scheinen.

Die hier in den Handschriften eingereihten Diagramme: „de collatione proportionum" und „de construendo cantu" stehen völlig außer Beziehung zum Text. Diesem Mißverhältnis hat Bonvin durch eine nicht unwahrscheinlich anmutende Hypothese abzuhelfen versucht. Er konjekturiert, daß beide Tafeln vom Kopisten irrtümlich infolge der äußeren Analogie der Erwähnung der Zahlenwerte (der Ausdruck tonorum kommt nicht in Frage, da mit Vivell besser tenorum zu lesen ist) hier eingeschoben seien, während sie ins 20. Kapitel gehörten. Dazu ist zu bemerken, daß doch auch das 6. Kapitel in Betracht käme; vielleicht gehört die erste Tafel ins sechste, die zweite ins 20. Kapitel. Jedenfalls besteht Einigkeit darüber, daß sie hier nicht am Platze sind.

Vergleicht also Guido einerseits diese symmetrische Formung des Gesanges mit der des Verses, so verfehlt er doch andererseits nicht, die größere Bewegungsfreiheit des Musikers gegenüber dem Dichter hervorzukehren. Eine Melodie ist wohl an die prosodischen Versfüße, nicht aber an einen strengen versartigen Zusammenschluß derselben gebunden; denn — hier wendet Guido einen philosophischen Grundsatz der Scholastik platonisch-augustinischer Herkunft auf die Musikähtsetik an — dadurch, daß etwas dem Geist gefällig erscheint, dokumentiert es

---

150) „Neumenstudien", 3 Teile, Leipzig-Berlin 1895—1904. „Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang." Frankfurt 1923.

151) „Le rhythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique", Paris 1898/99. „La question grégorienne en 1904." Paris 1904. „La cantilène Romaine" Paris 1905.

152) „Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen." Leipzig 1898.

zugleich seine innere Vernunftgemäßheit (rationabilitas). Es ist beachtlich, daß also Guido bereits die Ueberzeugung von der latenten Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens aufgegangen ist. Folgerichtig erklärt er, daß diese Dinge einer schriftlichen Fixierung widerstrebten[153]).

Auf keinen Fall ist es angängig, den gregorianischen Choral in moderne Taktmensur umzuschreiben. Das wäre höchstens bei syllabischen Hymnen möglich, wo es die textliche Gestalt, weniger die Musik bedingt[154]).

Von literarhistorischen Gesichtspunkten aus sucht endlich Hugo Riemann einer Entwirrung des Neumenproblems näherzutreten, er sieht daher von den musiktheoretischen Quellen ab.

Eine kritische Sonde der verschiedenen Standpunkte und eine auf historischer Untersuchung der theoretischen und praktischen Quellen fußende systematische Bearbeitung des Materials hat Peter Wagner[155]) geliefert. Seiner exacten, objektiven Methode, die auf jede apriorische, gefühlsmäßige Einstellung verzichtet, wird man wissenschaftlich voll zustimmen müssen. In der Tat läßt sich nicht hinwegleugnen, daß lange, oft durch ein querliegendes Strichlein markierte, und kürzere Töne, sowie ein Dehnen, ein Tremulieren der Stimme unterschieden werden.

Der alte[156]) Vergleich aber zwischen sprachlicher und musikalischer Gestaltung ist nur als harmloser Vergleich, nicht als Gleichsetzung aufzufassen, wie Guido ja unmittelbar hinterher nachdrücklich unterstreicht. Außerdem vermissen wir überall die für den Takt unerläßliche Normierung vom Pausezeichen. Im glei-

---

[153]) Peter Wagner faßt in der Stelle: „non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, alia vero spondiaco ,illa iambico metro decurrit." „neuma" als „Tonzeichen", was nach früheren Zeugnissen nicht ausgeschlossen scheint. cf. Neumenkunde, p. 96, Anm. 2.

[154]) Die Stelle Kapitel 15: „sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur" kann sich nach dem Gesamtzusammenhang nur auf die einzelnen Phrasen beziehen.

[155]) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1910, S. 22.ss. Neumenkunde, 2. Aufl. (Die erste Auflage vertritt den gemäßigten benedektinischen Standpunkt.).

[156]) Oddo De. mus. cap. X. ss., Gerb. I. 275 b, Alcuin, Musica. Gerb. I. 26 a.); Enchiriadis (Gerb. I. 152). Boetius, Inst. mus. (Friedl. p. 77, 8). Aristoxenos, Harm. elem. (Meibom 27).

chen Sinne führt Wagner Guidos Bemerkung über die liquescierenden Neumen ins Feld, worunter man das unmerkliche Hinauftragen des Tones nach Art des Portamento versteht[157]). Nun sagt aber Guido, man könne diese Noten zuweilen auch voller mit einem gewöhnlichen Ton ausführen. Diese Einfügung eines überzähligen Tones aber wäre in einem Takt ausgeschlossen. Analysen alter gregorianischer Weisen bestätigen die Charakterisierung Guidos, das nämlich in der Anordnung der Phrasen und Abschnitte Gesetz und Freiheit mannigfach abwechseln, im Ganzen aber stets zu künstlerischer Einheit und Harmonie (similitudo dissimilis) sich zusammenfinden.

β) Subjektiv: Vortragsbestimmungen.

Ueber den objektiven Gegebenheiten einer Melodie sind die mehr oder minder subjektiven Vortragsbestimmungen nicht vergessen, die sich fast modern ausnehmen. Entscheidend für den musikalischen Vortrag ist der Stimmungsgehalt des Stückes. Die zahlreichen Schattierungen der Gefühlsskala müssen in der Wiedergabe ihren adäquaten Ausdruck finden. Feind aller Schablone und Gleichmacherei, anerkennt Guido das Recht der individuellen Eigenart, die den einen für diese, den anderen für jene Kategorie praedisponiert erscheinen läßt. Er kennzeichnet die Bedeutung der Dynamik wie des Tempos. Am Ende sollen die Gesänge langsam verhallen, gleichwie das Pferd allmählich seinen Lauf einhält. Das Portamento wurde schon erwähnt. Für die gesangliche Vervollkommnung wird immer wieder energisches Ueben und Proben gefordert, welches die Unebenheiten des Gesanges beseitigt und seinen Reiz hebt wie der Gebrauch den des Silbers.

b) Eine mechanische Kompositionsanweisung (cap. XVII).

Ein so feines musikalisches Empfinden Guidos Melodik verrät, so unverständlich und überraschend auf den ersten Blick mutet eine Anleitung zum Komponieren an, die vollkommen schematisch entwickelt wird. Ihr Wesen besteht kurz darin, daß die fünf Vokale, deren natürlichen Wohlklang er bei guter Aussprache hervorhebt, für die einzelnen Silben auf die 21 Töne der Reihe nach

[157]) Es wird angedeutet, durch Punkte über den Noten; zu dem Beispiel Guidos: G D E G aa G fehlen diese jedoch. cf. Riemann, Stud. z. Gesch. d. Notenschrift.

verteilt werden, wobei natürlich jeder beliebige Ton als Anfangston gewählt werden kann. Am vorteilhaftesten wird man — und so verfährt auch Guido in seinen beiden Beispielen — dem Vokal der Endsilbe den Grundton der gewollten Tonart unterlegen, z. B. Anh. B. 13.

Ein größerer Spielraum als fünf Töne läßt sich erzielen, wenn man der Vokalreihe je 2 Töne zuweist: (Anh. B 15).

Allerdings sind hier schon so viele Verwicklungen möglich, daß man mit dem bloßen Schema nicht mehr auskommt. Darüber ist sich keiner klarer als Guido selbst. Will man ihm gerecht werden, so muß man sich in die damalige Zeit einfühlen. Es war das Bestreben Guidos, der Musikpflege eine tragfähige Mehrheit im Volke zu verschaffen. Hier mußte der strenge, überzeugte Musiker zu Gunsten des berechnenden Pädagogen zum mindesten in der Methode nachgeben. Sicherlich konnte diese Idee des Vokalschemas anregend und fördernd wirken, ist sie doch heute in mancherlei Form noch nicht ausgestorben. An der Echtheit des Kapitels zu rütteln, bietet sie keinen hinreichenden Grund, zumal sich Bedenken philologischer Art nicht erheben lassen. Die Idee ist sogar durchaus originell, spezifisch guidonisch[158]) und hat vielleicht die spätere Solmisationslehre befruchtet[159]).

4.

Die Lehre von der Mehrstimmigkeit.
(cap. XVIII—XIX.)

a.

Das alte Hucbaldische Organum.

Die gesamte Musikkultur des Frühmittelalters ist homophon. Die abendländische Mehrstimmigkeit in ihren umstrittenen Anfängen lehnt sich daher unselbständig an die dominierende Melodiestimme an. Bekannt sind aus Scotus Eriugena[160]), der Enchiriadis und ihren Scholien, teilweise auch schon aus früherer

---

[158]) cap. 17.: „argumentum, utillimum usui, licet hactenus inauditum." cf. Aribo, Gerb. 2, 228.s.

[159]) cf. Lange, S. 19.

[160]) Vergl. Jacques Handschin, „Die Musikanschauung des Skotus Eriugena." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1927, S. 316—341.

Zeit[161]), die Quinten- und Quartenparallelen, die durch Oktavverdoppelungen zum sechsstimmigen Satz verstärkt werden können und die lebhaft an die flächenhafte Kunst der Romanik überhaupt erinnern. Sie müssen ohne Frage in der damaligen Zeit eine große Rolle gespielt und keine „moralische Unmöglichkeit" (Kiesewetter) dargestellt haben; das beweist Guidos eingehende Auseinandersetzung mit ihnen zu Eingang seiner Organumtheorie[162]). Schon in der Intervallenlehre cap. VI. heißt es: „Diapente vero et Diatessaron diaphoniae, id est organi jura possident et voces utcumque similes reddunt." Erscheint die Quinte über dem Cantus als „organum supra vocem", so die Quarte unter ihm als „organum sub voce": (Anh. B 16).

Auch Hugo Riemann geht von dem Gefühl der Unmöglichkeit solcher Praxis aus, nimmt Terzen und Sexten als nordisch primaer an und erklärt die starre Form der Parallelbewegung für ein Elaborat gräzisierender Theorie, Mehr Anspruch als auf eine Hypothese kann diese Auffassung nicht erheben, da sie mangels klarer Zeugnisse wissenschaftlich sehr schwach fundiert ist.

Ihr stehen entgegen die Resultate der vergleichenden Musikwissenschaft, welche die Mehrstimmigkeit in Quarten und Quinten als der natürlichen Stimmlage entsprechend und bei primitiven Völkern allgemein üblich erweisen[163]). Indessen war zu Guidos Zeit die Entwicklung bereits weiter vorgeschritten. Er kritisiert diese Art der Diaphonie als „modus durus" und empfiehlt seine eigene als „modus mollis".

b.

Das neue Organum.

a) Die Quartenparallele.

Die Quinte und damit das Organum supra vocem verwirft Guido und ebenso läßt er die Oktavverdoppelungen unberücksich-

[161]) cf. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, Kap. 1.

[162]) cap. 18: „quod vulgariter dicitur organum sub voce."

[163]) Hornbostel, E. v., Ueber die Musik der Kubu. Veröffentl. aus dem Städt. Völker-Mus. Frankfurt a. M. 1908. ders. Ueber Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik. Leitsätze zum Wiener Kongr. d. I. M.G. Wien 1909, S. 300 f. Stumpf, Carl, die Anfänge der Musik, Leipzig 1910, S. 139 ff. Hammerich, A., Studien über isländische Musik. Sammelbände der I. M.G. 1., S. 349 f. Lach, Robert, Vorläufiger Bericht über die . . . Gesänge russischer

tigt. Dafür tritt beherrschend die Quarte hervor, in der allein die Organalstimme dem aufwärtssteigenden Cantus folgen kann[164]). Hat letzterer b, so steht der reinen Quarte f—b nichts im Wege; andernfalls, bei b, wird F durch G ersetzt[165]).

b) Der Occursus.

Folgenreicher und bedeutungsvoller noch ist das Hinausgehen über Hucbald in der Normierung des Zusammenlaufes, des occursus, der beiden Stimmen. Von den Intervallen scheidet mit der Quinte die kleine Sekunde aus, während alle übrigen: große Sekunde, große und kleine Terz und Quarte erlaubt sind, jedoch mit dem wichtigen Rangunterschied, daß die kleine Terz den tiefsten Platz (infimatum), die Quarte den höchsten behauptet. (principatum obtinet).

Je nachdem die Tonarten die Möglichkeit zu allseitiger Verwendung dieser Intervalle für die Mehrstimmigkeit in sich schließen, zerfallen sie in 3 Gruppen: Die erste, wie die Tonarten in B und E (apti), bietet nur Quarten, die zweite, wie die in A und D (aptiores), auch große Sekunden und zuweilen (!) kleine Terzen, die dritte aber, wie die in C, F, G (aptissimi), zwingt zu möglichster Abwechslung zwischen Ganzton, großer Terz und reiner Quarte.

Die einzelnen Vorschriften, in denen Guido seine Auffassung näher präzisiert, sind in ihrer theoretischen Formulierung oft schwer verständlich, aber durch die illustrierenden Beispiele aus dem folgenden 19. Kapitel vorteilhaft ergänzt. Sie drehen sich in der Hauptsache um die dominierenden Töne C und F, denen nach Guido auch in den Gregorianischen Melodien der überwiegende Teil der Anfänge und Repercussionen (prope medietatem) zufällt.

Unter C und F soll im allgemeinen die Organalstimme nicht hinabsteigen, weil sie keine große Untersekunde und große Unterterz besitzen, aus denen allein, und zwar aus der großen Sekunde noch besser als aus der großen Terz, der Sprung in den Einklang statthaft ist: (Anh. B. 17.).

Kriegsgefangener. Sitzungsberichte d. K. K. Akademie der Wissenschaften. Wien 1917, Bd. 183.

[164]) cap. 18. „Item cum plus diatessaron seiungi non liceat, opus est, cum, plus se cantor intenderit, subsecutor ascendat, ut videlicet C sequatur F et D sequatur G et E sequatur a et reliqua."

[165]) ibid. „G. vim organi possidebit."

Neben der kleinen Terz ist sogar die Quarte verboten; sie behält bei den Teilabschnitten besser ihr Quartverhältnis bei: (Anh. B. 18, 19).

In der Schlußbildung aber wird der Einklang gefordert: (Anh. B. 20).

Eine Ausnahme von der Ausgangsregel, daß die Organalstimme nicht unter C und F sich bewegen darf, bildet begreiflicherweise der Fall, wo die Melodiestimme in eine tiefere Lage verlegt wird oder vorübergehend auf einem tieferen Tone kadenziert:

cap. 19. Beispiel 6. Anh. B. 21.

Interessanter ist es, daß bei einem kurzen Hinabsteigen des Cantus unter C und F diese Töne unausgesetzt festgehalten werden, eine Art, die man als „organum suspensum" bezeichnet. Ein Paradigma für ein solches Kreuzen der Stimmen und Liegenlassen der Organalstimme ist cap. 19. Beispiel 8. Anh. B. 22.

Kann in anderen Tonarten der concursus in der Kadenz in der großen Sekunde erfolgen, so wird die Schlußnote häufig länger ausgehalten:

cap. 19. Beispiel 9. Anh. B. 23.

Im Protus wird so das organum meistens auf C ruhen:

cap. 19. Beispiel 4. Anh. B. 24.

Auch bei der großen Terz im Deuterus wird der Sekundenschritt nicht gern übergangen, jedoch gestattet Guido — hier freier und unmotiviert — gleichfalls ein Verharren auf D.

cap. 19. Beispiel 5. Anh. B. 25.

Im 9. Beispiel ist noch bemerkenswert, daß, wenn der Cantus nach F hinabsteigt oder in G kadenziert, zu G und a F genommen werden kann, wie umgekehrt im plagalen Tritus b rotundum[166]) zu c und d paßt:

cap. 19. Beispiel 10. Anh. B. 26.

Während die Bevorzugung der Quarte noch stark an die alte Zeit gemahnt, bricht sich in der entwickelten Occursus-Theorie eine ganz neue, fruchtbare Auffassung Bahn, welche die Starrheit der Parallelität zu Gunsten einer flüssigeren Stimmführung erfolgreich durchbricht. Zwar sind auch Hucbald Abweichungen vom Parallel-Organum nicht unbekannt, vor allem das Festhalten auf dem C gravium (horror tritoni)[167]), aber Begründung,

[166]) Der Gerbertsche Text weist hier wie in Beispiel 9 fälschlich h statt b auf.

[167]) Gerb. I. p. 169.

Inhalt und textliche Gestaltung ziehen tiefe Trennungsstriche. Engere Berührungspunkte noch bestehen mit den Guido schwerlich zugänglich gewesenen Kölner[168]) und Pariser[169]) Organum-Traktaten und den noch früheren Bemerkungen des Scotus Eriugena[170]) hinsichtlich der Schlußführung der Stimmen. In all diesen dürftigen und allgemein gehaltenen Berichten verlautet z. B. von einem Hinabgehen des Cantus unter die Begleitung nichts.

Dem Verfasser des Micrologus war so in seinen Versuchen zu einer Analyse der zu steigender Bedeutung gelangenden Organum-Praxis nur geringe Vorarbeit geleistet. Dadurch erklären sich wohl auch gewisse Mängel in der Abfassung des 18. Kapitels, welches das schwierigste und unausgeglichenste des ganzen Micrologus ist. Fremdartig berührt in der im ganzen nur schwer den Sinn erschließenden Formulierung namentlich die Doppelbedeutung der termini: protus, deuterus, tritus etc. Sie bezeichnen nicht nur die Tonarten selbst, sondern auch die Einzeltöne der 4 Tonarten in ihrer Aufeinanderfolge im Gegensatz zu den lateinischen Ordinalia (sonus primus, secundus etc.) als Ausdruck für die Töne der Gesamtskala. Insbesondere faßt Guido unter tritus die beiden für die Diaphonie wichtigen Leittöne C und F zusammen. Beide Bedeutungen laufen im 18. und 19. Kapitel nebeneinander her. Hucbald formuliert für seine Quintenskala in demselben Zusammenhange ähnlich; aber der Guidonische tritus C würde z. B. dem Hucbaldschen tetrardus entsprechen[171]). Vermutlich gehen beide Terminologien auf byzantimische Vorbilder zurück. Auffallenderweise treffen wir die gleiche Fassung (subductiones in trito) in der Diesis-Interpolation im 10. Kapitel an. Der Interpolator hat sich also auch hier dem Gesamtcharakter sehr gut angepaßt.

Es ist auch bezeichnend, daß Guido im 18. Kapitel erstmalig die mißbräuchliche Tonartenterminologie unterläuft: „Haec autem antiphonia de trito tono, id est sexto, est."

---

[168]) „altera autem, ut in plerisque particulis ad finem, sese voces diverse coniungant etc. Verum ut in finalitatibus vox ad vocem apte convenire possit, tertia quoque lex accedit. . ."

[169]) cf. Coussemaker, Script. II. 74 ss.

[170]) De Divisione naturae: . . ."Dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas (sc. voces) . . . ."

[171]) cap. 17. Gerb. I. p. 169.

Bei dem Mangel an literarischen Grundlagen hat man versucht, durch sonstige Hinweise eine Erklärungsbasis für die Neuerungen in der Diaphonie ausfindig zu machen. Man hat die Ison-Praxis, jenes eigentümliche Festhalten des Grundtones während des ganzen Gesanges in der griechischen Kirche, ins Feld geführt; ob mit Recht oder Unrecht, läßt sich nicht entscheiden, da sie nicht einmal für die ältere Zeit bezeugt ist[172]).

Eine ähnliche Analogie liefert uns die zeitgenössische instrumentale Praxis: das organistrum, die Drehleier[173]), der Dudelsack mit seinen Bourdons und verschiedene Streichinstrumente mit ihren neben dem Griffbrett angebrachten, unverändert mitgestrichenen Bourdunsaiten[174]). Kritisch muß man jedoch wieder sagen, daß ein causal-genetischer Zusammenhang zwischen dem Instrumentalen und Vokalen nicht erwiesen ist.

---

[172]) cf. P. Wagner, Neumenkunde, S. 43, Anm.

[173]) cf. den Traktat: „Quomodo organistrum construatur." Gerb. I. p. 303 ss.

[174]) cf. die viella bei Hieronymus de Moravia.

C.

Struktur und Bedeutung des Micrologus.

Die eingehende Analyse des Micrologus in der uns vorliegenden Form dürfte den Beweis erbracht haben, daß sein Verfasser, Guido von Arezzo, nicht etwa isoliert dasteht, sondern in umfassender, organischer Weise an die vorhergehende Zeit anknüpft. Deutlich treten drei Komplexreihen hervor: Monochord —, Tonarten — und Melodiebildungslehre, cap. I.—XIII, XV.—XVI, sind an den Oddonischen, die Lehren von der Mehrstimmigkeit, cap. XVIII.—XIX., an der Enchiriadis und ihren Scholien orientiert, während cap. XIV und XX eine Konzession an den herrschenden Zeitgeschmack darstellen und demgemäß den alten Gewährsmännern Boetius und Cassiodor folgen.

Eine Konfrontierung der Texte zeitigt das Ergebnis, daß nirgends eine wörtliche Entlehnung festzustellen ist, mit Ausnahme natürlich der unumgänglichen Terminologie. Ueberdies können der Reichtum an neuen, fortschrittlichen Ideen und die geschlossene Gestaltung des ganzen keinen Zweifel darüber lassen, daß wir es hier mit einer durchaus selbständigen Leistung zu tun haben.

Es ist verdienstvoll, daß Guido gerade die besten Traditionen aufgenommen und weitergebildet hat, vor allem die der Oddonischen Schriften, denen ohne Frage eine zentrale Stellung in der Musiktheorie des Mittelalters zukommt. Guido geht inhaltlich darüber hinaus. Er rückt die hauptsächlichsten Fragen des mittelalterlichen Musiklebens ohne jedes spekulative Raisonnement in die Bewußtseinssphäre der Mit- und Nachwelt als der erste bedeutende Repräsentant der Musikpädagogik. Er ist zugleich ein Abbild der großen Kirche, die aus der Enge der Askese hinausstrebt zu innerer Weltaufgeschlossenheit, die in dem bewundernswerten Unisono mittelalterlichen Weltgefühls ihren charakteristischen Ausdruck findet[175]).

[175]) cf. Landsberg, Paul, Die Welt des Mittelalters und wir. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über den Sinn eines Zeitalters. Bonn 1923. 2. Aufl.

So umreißt uns der Micrologus, der schon längst eine monographische Darstellung und Würdigung verdient hätte, in lebenswarmen, sympathischen Zügen die Persönlichkeit seines Autors. Von ihm werden eine Biographie Guidos und die Lösung der Echtheitsfrage der zahlreichen Guido-Traktate ausgehen müssen. Wenn er auch über die zumeist genannten und bekannten Lehrpunkte, die Vervollkommnung der Notenschrift und die Inaugurierung der Solmisation, noch keine positiven Angaben macht, so deckt doch gerade er so viele und so gesunde urmusikalische Gesetze und Lehren auf, daß sie auch heute ihre Geltung noch nicht verloren haben. Hier liegt wohl auch die psychologische Wurzel für die spätere Idealisierung des Meisters, und wenn er in der Folgezeit nur zu oft anachronistisch ausgeschrieben wurde, so ist das nicht Geist von seinem Geiste.

Ficker, Rudolf, Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben.
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte. 3. Jahrg. Halle 1925, S. 501—535.

Anhang.

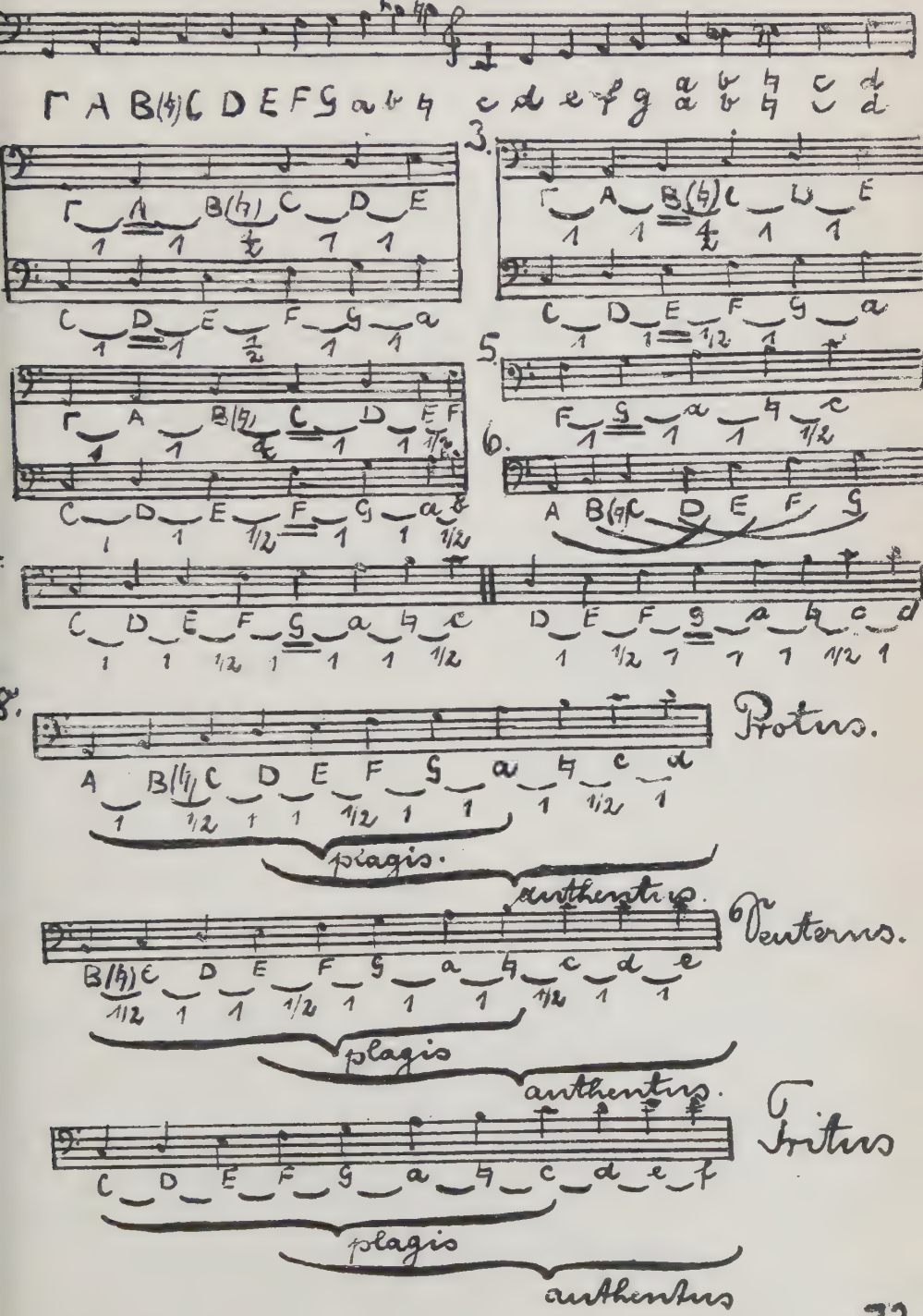
A. Die musikalische Terminologie des Micrologus.

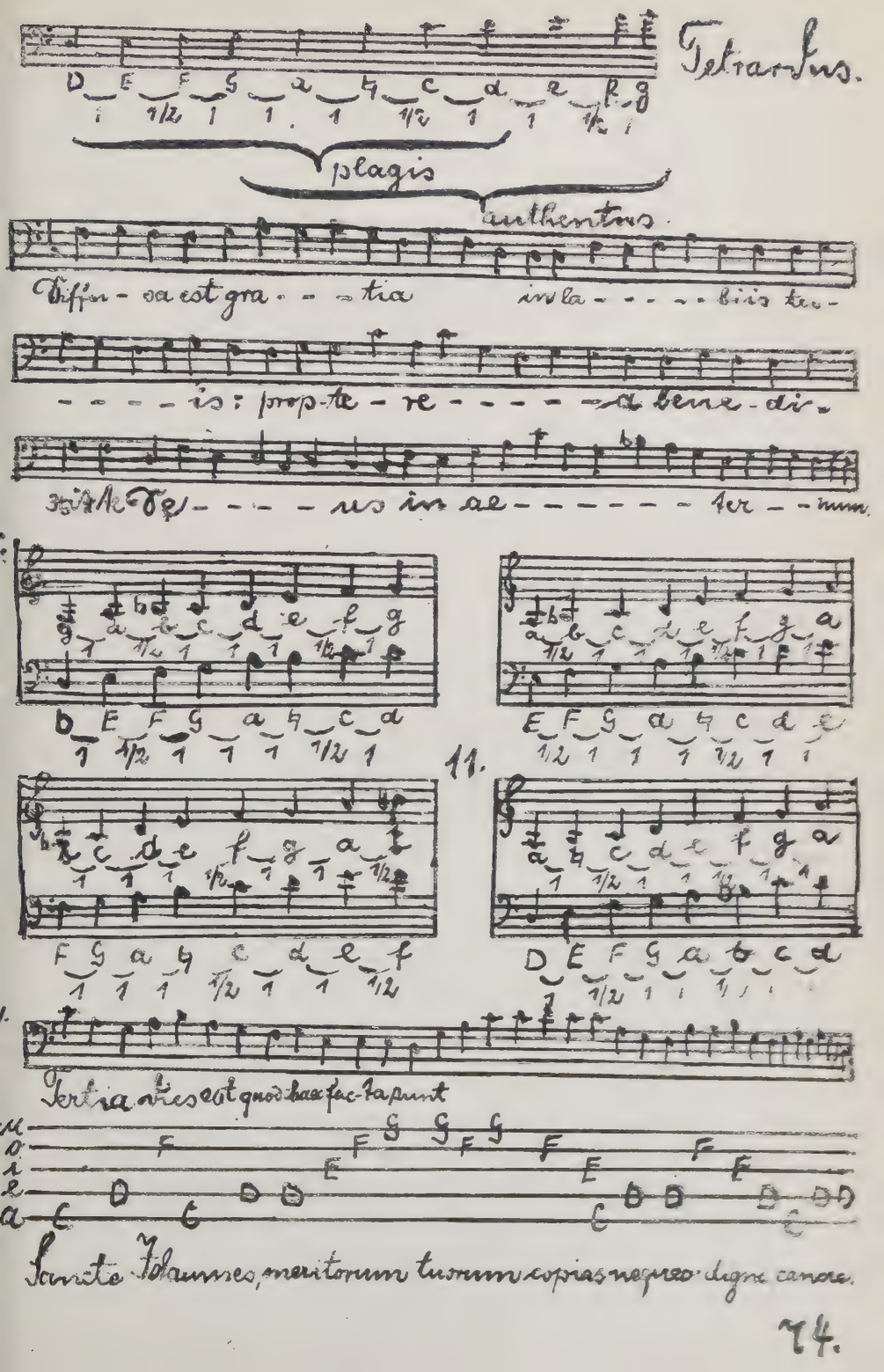
Acumen	=	Höhenlage eines Tones.
acutus	=	hoch.
ambitus	=	Tonumfang.
apponere (motum)	=	auf gleicher Tonstufe beginnen.
arsis	=	Aufsteigen.
autenticus (modus)	=	Haupttonart. (Höhere Lage, modus acutus).
Cantilena	=	Melodie, Gesang.
cantio	=	Gesang.
cantor	=	1.) handwerksmäßiger Sänger. 2.) Melodiestimme (in der Mehrstimmigkeit).
cantus	=	1.) Gesang, Melodie (= cantio). 2.) Melodiestimme (= cantor).
charakter	=	Tonbuchstabe.
concordare	=	konsonieren.
consonantia	=	Konsonanz, konsonierendes Intervall.
consonare	=	konsonieren.
consonus	=	konsonierend.
copulatio vocum	=	Harmonie (vertikal in der Mehrstimmigkeit).
Decima (vox)	=	Dezime.
depositio (deponere)	=	Absteigen.
deuterus (modus)	=	2. Tonart (H—e).
diapason	=	Oktav.
diapente	=	Quinte.
diaphonia	=	Mehrstimmigkeit (vocum disiunctio).
diatessaron	=	Quarte.
differentia	=	Melodieformel.
discordare	=	dissonieren.
dissonantia	=	Dissonanz. (discordantia).
dissonus	=	dissonierend.
distinctio	=	1. Melodieabschnitt, Cadenz (= una vel plures neumae-congruus respirationis locus). 2. Differentia.
ditonus	=	große Terz.
Elevatio	=	Aufsteigen.
Figura	=	Tonbuchstabe.
finalis (vox)	=	Schlußton.
Gravari	=	vertiefen.

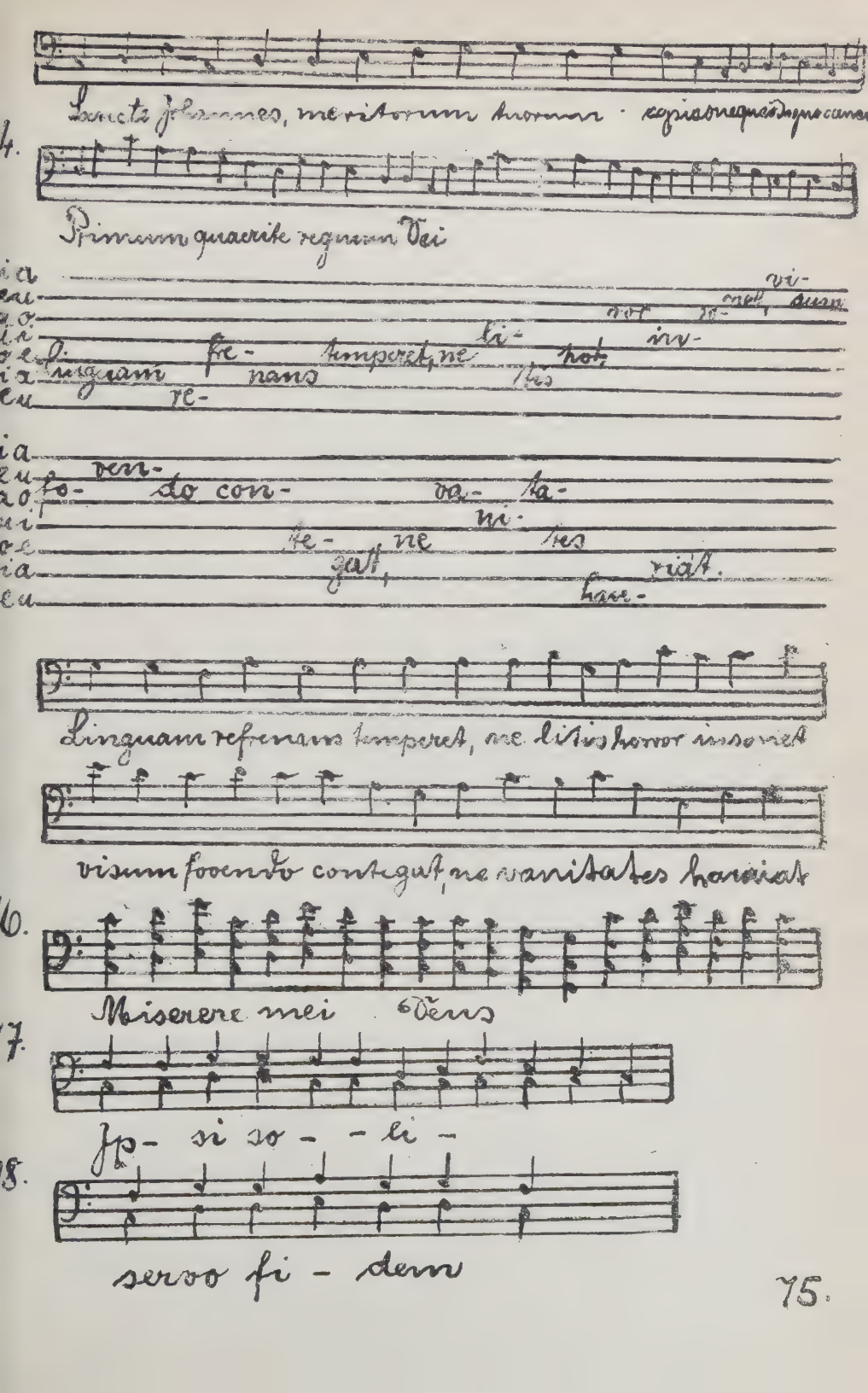
gravis	=	tief.
gravitas	=	Tiefenlage.
Harmonia	=	Melodie, Gesang.
Intendere	=	aufsteigen.
interponere (motum)	=	innerhalb der vorhergehenden Tonbewegung beginnen.
Laxatio	=	Tiefenlage eines Tones (= gravitas).
littera	=	Tonbuchstabe.
Melus	=	Melodie.
metricus cantus	=	concentischer Gesang.
modulari	=	musizieren, singen. (= prägnant: eine Melodie bilden, Componieren).
modulatio	=	Wohlklang.
modus	=	Tonart.
mora	=	Zeitwert (tenor).
musicus	=	durchgebildeter Musiker (Praktiker).
Neuma	=	Neume, Melodieglied (= syllaba sola vel duplicata = pars cantilenae).
nona (vox)	=	None.
nota	=	Ton, Note.
Occursus	=	Zusammenlaufen der Stimmen.
octava (vox)	=	Oktave.
organum	=	1.) Mehrstimmigkeit (= diaphonia). 2.) Begleitstimme.
organizari	=	begleiten.
Pars (cantilense)	=	Neuma.
philosophus	=	Musiktheoretiker.
phtongus	=	Einzelton.
plaga (plagis)	=	Nebentonart. (Tiefere Lage, modus gravis).
praeponere (motum)	=	auf höherer Tonstufe beginnen.
prosaicus cantus	=	accentischer Gesang.
protus (modus)	=	1. Tonart (A—d).
Quarta (vox)	=	Quarte.
quinta (vox)	=	Quinte.
Remittere	=	absteigen.
repercussio	=	Wiederholung.
Semiditonus	=	kleine Terz.
semitonium	=	kleine Sekunde.
septima (vox)	=	Septime.
sexta (vox)	=	Sext.
sextus	=	(abusive) 6. Tonart (in C) (Cap. 19).
subsecutor	=	Begleitstimme.
succentus	=	Begleitung.
supponere (motum)	=	auf tieferer Tonstufe beginnen.
syllaba	=	musikalische Silbe (= unus, duo vel tres phtongi).
symphonia	=	1.) Wohlklang, 2.) Konsonanz, 3.) Melos, Melodie (Gegensatz, Harmonie, copulatio vocum).

sonus	=	Einzelton.
superacutus	=	in der höchsten Lage.
superfluus	=	superacutus.
Tenor	=	Zeitwert.
tetrardus	=	4. Tonart (D—g).
thesis	=	Absteigen. (depositio).
tonus	=	1.) Große Sekunde, Ganzton, 2.) abusive - Tonart (modus).
tritus	=	1.) 3. Tonart (C—f), 2.) Die Leittöne C und F.)
tropus	=	Tonart, bes. Tonartcharakter.
Vox	=	Einzelton.

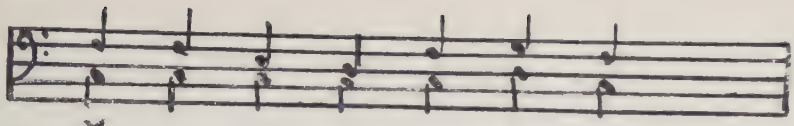
B. Notenbeispiele.




Tetrardus.
plagis
authentus.
Diffu - sa est gra - - - tia in la - - - - - biis tu -
- - - - is: prop - te - re - - - - - a bene - di -
- - - - us in ae - - - - - - - ter - - num.
11.
Tertia vies est quod haec fac - ta sunt
Sancte Johannes, meritorum tuorum copias nequeo digne canere.


Sancte Johannes, meritorum tuorum · copiosoque dogmatum
4.
Primum quaerite regnum Dei
ia
eu
ao
ui
oe
ia
eu
vi-
vor
so-
net, sum
li-
in-
lingua
fre-
temperet, ne
hot
nans
tis
re-
ia
eu
ao
ui
oe
ia
eu
ven-
fo-
do con-
va-
ta-
ni-
te-
ne
tes
gat,
riat.
hau-
Linguam refrenans temperet, ne litis horror insonet
visum fovendo contegat, ne vanitates hauriat
6.
Miserere mei Deus
7.
Ip- si so - - li -
8.
servo fi - dem

19.



Ips-ú me to-ta

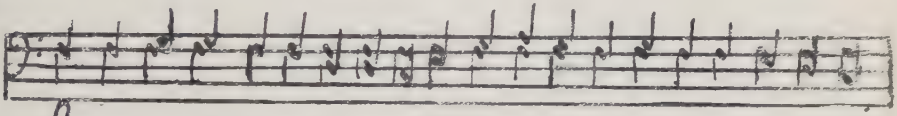
20.

Sexta ho-rase-dit super petrum

21.

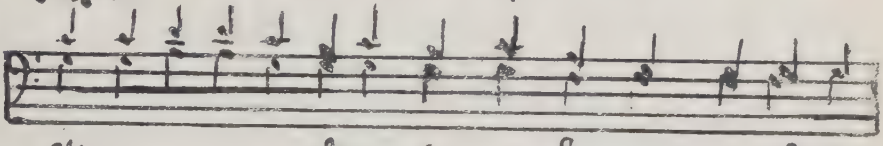
Veni ad docendum nos viam prudentiae

22.



Sexta ho-ra sedit super petrum

23.



Victor ascendit coelos unde descendit

24.

Devotione com-mit-to

25.

Homo erat in Jherusalem Hierusa-lem

26.

Venite ad-o-re-mus.

Lebens- und Bildungsgang.

Geboren wurde ich, Hubert Wolking, am 26. Juli 1903 als Sohn des Oberpostsekretärs Franz Wolking zu Haren a. Ems. Ich besuchte 4 Jahre die Seminarschule zu Osnabrück und darauf ab Ostern 1913 das dortige Gymnasium Carolinum, wo ich am 21. Februar 1922 die Reifeprüfung ablegte. Anschließend widmete ich mich während 9 Semestern an der Universität Münster vorwiegend philosophisch-theologischen und philologisch-historischen Studien, die ich durch Teilnahme an juristischen Vorlesungen und Uebungen ergänzte. Gleichzeitig vervollkommnete ich meine Ausbildung in praktischer Musik, insbesondere in Klavier und Orgel. Im philosophischen Staatsexamen vom 5.—8. Febr. 1929 am Wissenschaftlichen Prüfungsamt beim Provinzialschulkollegium Münster erwarb ich die volle Lehrbefähigung in Germanistik, Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaft. Seit Ostern 1929 war ich als Studienreferendar an der Staatl. Bessel-Oberrealschule zu Minden i. W. tätig. Ostern 1930 wurde ich an das Staatl. Paulinische Gymnasium zu Münster i. W. überwiesen und mit einer selbständigen Vertretung beauftragt.

Allen meinen akademischen Lehrern, insbesondere Herrn Prof. Dr. Volbach, fühle ich mich zu großem Dank verpflichtet.